39/656

Otto Rüb

DIE CHORISCHEN ORGANISATIONEN (GESANGVEREINE) DER BÜRGERLICHEN MITTEL- UND UNTERSCHICHT IM RAUM FRANKFURT AM MAIN VON 1800 BIS ZUR GEGENWART

Frankfurt am Main 1964

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546413_0015

DIE CHORISCHEN ORGANISATIONEN (GESANGVEREINE) DER BÜRGERLICHEN MITTEL- UND UNTERSCHICHT IM RAUM FRANKFURT AM MAIN VON 1800 BIS ZUR GEGENWART

I n a u g u r a l - D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

Frankfurt am Main

vorgelegt von Otto Rüb
aus Frankfurt am Main

1964

D 30

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

1. Gutachter: Prof. Dr. W. Stauder
2. Gutachter: Prof. Dr. H. Osthoff

Tag der mündlichen Prüfung: 16.12.1964

Meinen Eltern

Die vorliegende Dissertation wurde von Herrn Prof. Dr. W. Stauder angeregt, der ihr großes Interesse und wohlwollende Förderung entgegenbrachte. Für seine mir stets zuteil gewordene freundliche Unterstützung und wertvolle Hilfe bin ich ihm zu tiefem Dank verpflichtet.

Mein Dank gilt auch dem Deutschen Allgemeinen Sängerbund, der mir wertvolles Notenmaterial zur Verfügung stellte. Ferner den Herren Wehner und Mick vom Vorstand der Mozartstiftung und den Vorständen der Volkschöre Griesheim, Union-Frankfurt a.M., Harmonia-Höchst und Frohsinn-Rödelheim, die mir bereitwillig Einblick in ihre Archive gewährten.

Herrn Prof. Dr. F.K. Bolt, Berlin, der Einsicht in die Arbeit nahm und mir aus seinem reichhaltigen Wissen manche wertvolle Anregung gab, sei an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt.

INHALT

Seite

EINLEITUNG 6

EINFÜHRUNG. Die Gründerzeit der Chorvereinigungen moderner Prägung 18

A. Von Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts 18
B. Die Vereinigungen der bürgerlichen Mittelschicht von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914 23
C. Die bürgerliche Mittelschicht von 1918-1933 25
D. Die Organisation der bürgerlichen Mittelschicht. Der D.S.B. 27
E. Die bürgerliche Unterschicht von ihren Anfängen bis 1918 30
F. Die Organisation der bürgerlichen Unterschicht 35
G. Die kulturelle Bedeutung der bürgerlichen Unterschicht in den Jahren zwischen 1919-1933 37

I. Die Chorvereinigungen (Gesangvereine) in Frankfurt a.M.

A. Die Teilung in Mittel- und Oberschicht 43
B. Die bürgerliche Mittelschicht von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914
1. Die Zeit bis 1866 51
2. Die Zeit nach 1866 54
C. Der Verein (Die Einzelzelle) als Beispiel der Entwicklung. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914
1. Der "Neebsche Männerchor" 56
2. Der "Schulersche Männerchor" 59
D. Der Verein (Die Einzelzelle) der bürgerlichen Mittelschicht. Beispiel der Entwicklung von 1918-1933 Der "Neebsche Männerchor" 62

II. Die "Mozartstiftung" und der "Frankfurter Liederkranz" von 1828 69

III. Die bürgerliche Unterschicht und ihre gesanglichen Organisationen

A. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1918 77
B. Der Verein (Die Einzelzelle) als Beispiel der Entwicklung. Von 1900-1914. Der "Volkschor Union" 86
C. Die kulturellen Bestrebungen der bürgerlichen Unterschicht. Von 1918-1933
1. Die Zeit von 1918-1924 92
2. Die Zeit nach 1924 94
3. Das "Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung" 97
4. Das Dirigentenproblem 102
D. Der Verein (Die Einzelzelle) als Beispiel der Entwicklung. Von 1918-1933
1. Die Zeit bis 1924 103
2. Die Zeit nach 1924 105
E. Literaturwahl und innere Einstellung am Beispiel der Einzelzelle. Von 1918-1933 111

Seite

IV. Die Musik der unteren bürgerlichen Schichten im Raum Frankfurt am Main
1. Die a-cappella-Chöre 117
Die Entwicklung nach 1924 124

B. Die Chor-Orchesterwerke 128
C. Schlußbetrachtung zu den Chor-Orchesterwerken 153

V. Die Zeit nach 1945
Die Annäherung der bürgerlichen Schichten
Anzeichen einer Aktivität der ländlichen Schicht 160

Schluß 167

Anmerkungen zur Einleitung 172
Anmerkungen zur Einführung 174

Anmerkungen zu den einzelnen Kapiteln:

zu I 184
zu II 196
zu III 199
zu IV 222
zu V 234

Anhang I Text- und Programmauszüge

Anhang II Graphische Darstellungen

Anhang III Notenbeispiele

Schrifttumsverzeichnis

Abkürzungen

A.G.V.	Arbeitergesangverein
Bechtold-Neeber	Otto Bechtold: Aus der Geschichte des Neebschen Männerchores, Frankfurt a.M., 1925
Bormann-Schelble	Oskar Bormann: Johann Nepomuk Schelble Diss. Frankfurt a.M., 1927
D.A.S.	bis 1933: Deutscher Arbeiter-Sängerbund ab 1945 : Deutscher Allgemeiner-Sängerbund, Rechtsnachfolger des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes
D.S.B.	Deutscher Sängerbund
FCH	Frauenchor
Festschrift	Festschrift zum I. Arbeitersängerbundesfest 1928 in Hannover
gemCH	gemischter Chor
Individuum und Gemeinschaft	Hans Staudinger: Individuum und Gemeinschaft, Jena, 1913
KCH	Kinderchor
Kötzschke	Richard Kötzschke: Geschichte des deutschen Männergesangs, Dresden, 1917
Liedertafel	Peter Schmitz: Die Frankfurter Liedertafel e.V. 1827, Frankfurt a.M., 1927
Liederzweig-Schneider	Peter Schneider: Der Frankfurter Liederzweig 1844, Frankfurt a.M., 1894
MCH	Männerchor
M.G.G.	Musik in Geschichte und Gegenwart
M.G.V.	Männergesangverein
Müller-Beiträge	C.H. Müller: Frankfurt und der deutsche Männergesang in der Zeit von den Freiheitskriegen 1813 bis zur Reichsgründung 1871, Frankfurt a.M., 1925
Museum	Helene de Bary: Geschichte der Museumsgesellschaft, Frankfurt a.M., 1937
Preussner	Eberhard Preussner: Die bürgerliche Musikkultur, Hamburg, 1935
S.A.J.	Sozialistische Arbeiterjugend
S.A.T.B.	Im musikalischen Zusammenhang Abkürzung für Sopran, Alt, Tenor, Baß
Staudinger-Organisationen	Hans Staudinger: Entwicklung und Form der musikalisch-geselligen Organisationen, Heidelberg, 1913
SprCH	Sprechchor
Vch.	Volkschor
Weissmann-Liederkranz	Heinrich Weissmann: Der Frankfurter Liederkranz, Frankfurt a.M., 1878

Einleitung

Die vorliegende Arbeit hat als Aufgabe und Ziel eine Untersuchung der Chororganisationen (Gesangvereine) im Raume Frankfurt a. M. Eine Gesamtbetrachtung für den genannten örtlichen Rahmen liegt noch nicht vor.

Nach Angabe der "Statistischen Monatsberichte, Frankfurt a. M." Heft 1 1956 der Stadt Frankfurt a. M. ist mit Stichdatum "Ende 1954" das Interesse an chorischen Organisationen bei 108 Gesangvereinen mit 12757 aktiven und passiven Mitgliedern, noch immer sehr hoch.[1] Ihr Einfluß auf das kulturelle Leben der Stadt darf nicht unterschätzt werden. Da aus verschiedenen, noch zu erläuternden Gründen eine Betrachtung der anerkannten Chororganisationen der bürgerlichen Oberschicht, wie "Cäcilienverein" und "Singakademie", nicht notwendig erscheint, soll hier vor allem die gesanglich-musikalische Tätigkeit der bürgerlichen Mittel- und Unterschicht untersucht werden.

Stand der Forschung

Die für den Raum Frankfurt a. M. vorliegende Literatur zu diesem Thema beschränkt sich in erster Linie auf einzelne Vereinsgeschichten, die im wesentlichen das Wirken im 19. Jh. aufzeigen.[2] Vereinzelt, wie bei Heinrich Müllers "Beiträgen zur Geschichte des deutschen Männergesangs",[3] reichen die Angaben bis in die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jh. zurück. Eine interne Vereinsgeschichte des "Schulerschen Männerchores"[4] konnte wenigstens bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges als Überblick verwendet werden.[5]

Mit der allgemeinen Entwicklung der gesanglichen Organisationen befassen sich Richard Kötzschke in: "Geschichte des deutschen Männergesangs", Eberhard Preussner in: " Die bürgerliche Musikkultur " und Hans Staudinger in: "Entwicklung und Form der musikalisch-geselligen Organisationen " sowie in "Individuum und Gemeinschaft".[6] Die Abhandlungen von Kötzschke werden in erster Linie verwendet, um die Geschichte des "Deutschen Sängerbundes" (D.S.B.) soweit wie notwendig aufzuzeichnen. In seiner Arbeit ist jedoch nicht mehr das 11. Sängerfest 1932 in Frankfurt a. M. behandelt.[7]

Die hier angeführte Literatur wie auch die Sängerbibliothek des Peter Schneider, die sich im Privatbesitz der " Neeber-Schulerschen Chorgemeinschaft " befindet und mir aus räumlichen und organisatorischen Gründen leider nicht zur Verfügung stand,[8] enthalten Angaben, die in erster Linie die bürgerliche Mittelschicht betreffen.

Über die Unterschicht liegen - bis auf geringe Angaben in Staudingers " Individuum und Gemeinschaft "[9] und den oben angeführten, allgemein gehaltenen Arbeiten von Preussner[10] und Kötzschke[11] - für den Raum Frankfurt/M. keine Publikationen vor.

Die Untersuchungen über den " Deutschen Arbeiter-Sängerbund " (D.A.S.) und die gesanglichen Organisationen der bürgerlichen Unterschicht in Frankfurt/M. stützen sich hauptsächlich auf die Archivbestände der " Chorgemeinschaft Union Frankfurt/M." Dieses Material weist jedoch einige Lücken auf: einmal wurden bei der im Jahre 1933 vorgenommenen Liquidierung der Organisationen der Unterschicht, einschließlich der chorischen Vereine und des D.A.S., alle Unterlagen beschlagnahmt und zum größten Teil vernichtet. Die wenigen mir zur Verfügung stehenden Quellen stammen aus Privatbesitz. Zum anderen gilt für die Unterlagen aller Vereine, der unteren wie auch der mittleren Schichten, daß durch die Kriegseinwirkungen des zweiten Weltkrieges ein großer Teil des noch vorhandenen Materials für immer verlorenging.

Über das Wirken der Gesangvereine nach 1945 liegen, abgesehen von der bereits erwähnten Statistik, für den Raum Frankfurt/M. keine Untersuchungen vor. Diese Zeitspanne konnte durch die Archivbestände des " Hessischen Rundfunks ", Abt. Chorgesang, überbrückt und dadurch die weitere Entwicklung des Chorgesangs im Bereich der hessischen Rundfunkstation, d. h. über den Raum Frankfurt/M. hinaus, summarisch erfaßt werden.

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptteile :

1. Zunächst wird ein Überblick über die Entwicklung von 1800 an gegeben. Hier werden die in der Literatur bei Staudinger und Preussner aufgegriffenen Themen der " Geselligkeit " und der " freiheitlichen Bestrebungen " innerhalb der Sängerbewegung kritisch betrachtet und die von den einzelnen Chören und Gesangvereinen gegründeten Organisationen, der " Deutsche Sängerbund " und der " Deutsche Arbeiter-Sängerbund " behandelt. Während für den D.S.B., wie bereits gesagt, eine Arbeit von Kötzschke vorliegt, wird das Geschichtsbild und Wirken des D.A.S. einschließlich der " Liedergemeinschaft ", der unmittelbaren Vorgängerin des D.A.S., in diesem Rahmen erstmalig an Hand vereinsinterner Berichte zusammengefaßt und dargestellt.

2. Die Männergesangvereine, die die mittlere bürgerliche Schicht vertreten und die sich etwa um 1830 entwickeln, werden in ihrem geschichtlichen und kulturellen Werdegang bis zur Gegenwart untersucht. Für die Vereine der Oberschicht ist dies nicht nötig, da entsprechende Publikationen bereits vorliegen.[12)]

3. Ein größeres Kapitel wird den Vereinigungen der Unterschicht, den Arbeiter-Gesangvereinen, zugestanden, weil über ihre geschichtliche Entwicklung und den Grad ihres künstlerischen Wirkens sowie ihren Versuch, eine eigene musikalische Aussageform zu finden, bisher keinerlei Untersuchungen vorliegen. Dies führt zu einer gesonderten Betrachtung der Chorliteratur dieser Schicht.

4. Als Abschluß wird ein Ausblick nach 1945 gebracht, der zeigt, daß sich anscheinend nun der Schwerpunkt der gesanglichen und chor-organisatorischen Entwicklung auf die ländlichen Schichten verlegt hat. Der Abstand vom Geschehen nach 1945 ist jedoch zu gering, um einen endgültigen Schluß zu ziehen. Er ist lediglich eine vorausschauende Hypothese, deren Aussage späterhin einer exakten Vervollständigung bedarf.

In den Abschnitten " Vereinsgründungen der mittleren Schicht " und " Vereinsgründungen der unteren Schicht ", werden außerdem Unterteilungen nach zeitlichen Gesichtspunkten vorgenommen.
Dabei ergibt sich folgende Gliederung:

A) von 1800 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts
Diese zeitliche Begrenzung liegt einmal in der politischen Entwicklung begründet, die 1848 zur Nationalversammlung in der Paulskirche führt; zum anderen haben bis zu diesem Zeitpunkt die gesanglichen Organisationen der Mittelschicht einen ersten Höhepunkt überschritten. Weiterhin werden um die Mitte des 19. Jh. die Bestrebungen nach größeren Organisationen spürbar, die zu regionalen Zusammenschlüssen und schließlich 1862 in Nürnberg zur Gründung des D.S.B. führen. Endlich sind um 1857 die ersten Anzeichen der unteren Schicht zu erkennen.

B) Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914
Der Ausbruch des ersten Weltkrieges unterbindet, im Gegensatz zu kriegerischen Ereignissen im 19, Jh., das musikalische Leben der gesanglichen Organisationen für den Zeitraum von vier Jahren fast völlig. Am Ende dieses Krieges aber steht die politische Emanzipation der unteren bürgerlichen Schicht.

C) Die Jahre 1918-1933
Sie bringen den Höhepunkt der kulturellen Tätigkeit der Unterschicht.

D) Der Zeitraum von 1933-1945 wird in dieser Arbeit nicht behandelt. Die gewaltsame Auflösung der Organisationen der Unterschicht und die einseitige Ausrichtung der kulturellen Arbeit nach staatspolitischen Gesichtspunkten lassen die Untersuchungen uninteressant werden, zumal ein Einfluß dieser Zeitspanne auf die Jahre nach 1945 noch nicht überschaut werden kann.

Die soziologische Einteilung in drei bürgerliche Schichten ist zum Verständnis und zur sinnvollen Gliederung unumgänglich notwendig.

Sowohl bei Preussner als auch bei Staudinger ist wiederholt von " Schichten " die Rede, jedoch wird bei beiden dieser Begriff nicht klar umrissen.

So spricht Staudinger von einer " unteren Schicht ", die von den Gebildeten nur als Masse betrachtet werde,[13] andererseits von einer " mittleren Schicht ", die er der " obersten Gesellschaft " gegenüberstellt, Schichten also, die sich lediglich durch verschiedene " Rangplätze im Theater unterscheiden ".[14] Hinzu kommt bei ihm noch die Welt der " Arbeitergesangvereine ",[15] die in dieser Einteilung nicht einbezogen ist. In den " mittleren Schichten " erkennt Staudinger gewisse Ansätze zu freiheitlichen Bestrebungen, die er hier mit der Freiheit des Berufes in Verbindung bringt.[16] Er stellt sie so der von ihm zitierten " Masse " gegenüber, ohne aber auf die freiheitlichen Bestrebungen eben dieser " Masse " einzugehen. Mit anderen Worten, Staudinger unterscheidet bereits drei verschiedene Schichten, die aber lediglich einer näheren Definition der in dieser Arbeit als " mittlere Schicht " angenommenen Unterteilung entsprechen.

Weiter gibt es bei Staudinger in den Gesangvereinen seiner angenommenen mittleren Schicht einen " nationalen " und einen " wilden " Gesangverein, die er auf Seite 112 seiner Arbeit " Individuum und Gemeinschaft " in Gegensatz zu den Arbeitergesangvereinen bringt, identifiziert aber andererseits auf Seite 105 derselben Arbeit kleinere und mittlere Vereine mit den sozialen Unterschichten des Bürgertums. Bei ihm besteht also zwischen " Unterschichten " und Arbeitergesangvereinen noch eine Unterteilung. Demgegenüber zeigt die Entwicklung im Raum Frankfurt/M. aber, daß es sich bei einem " wilden " Verein lediglich um eine Vereinigung handelt, die keinem Sängerbund angeschlossen ist und der, nach Staudinger, das nationale Element fehlen muß.

Weiterhin, und hier liegt wohl bei Staudinger der entscheidende Trugschluß, ist nicht die Größenordnung der Organisation entscheidend für ihre soziologische Zugehörigkeit, sondern die innere Gleichgesinntheit. Die formalen Bedürfnisse wirtschaftlicher und politischer Entwicklungen sind es, die die Chöre der bürgerlichen Schichten und speziell der Unterschicht charakterisieren; denn gerade die Arbeiter-Gesangvereine können schon sehr bald nicht mehr zu kleinen und mittleren Vereinen gerechnet werden. Hier werden sogar immer wieder Zusammenschlüsse zu großen Klangkörpern gefordert.[17)]

Die These Staudingers basiert auf der Tatsache, daß es den größeren Vereinen infolge ihrer finanziellen Sicherheit, diese wiederum bedingt durch eine hohe Mitgliederzahl, möglich ist, einmal konzertant in Erscheinung zu treten, zum andern ihr " geselliges Leben " in aller Öffentlichkeit zu zeigen. Die von Staudinger als Unterschicht deklarierten " mittleren und kleineren Vereine " haben nicht die Möglichkeit, das Risiko eines Konzertes auf sich zu nehmen, da die oben erwähnten Voraussetzungen fehlen. Ihr Auftreten vollzieht sich deshalb bei " Wettstreiten " und " Freundschafts-Singen ", ihre " Geselligkeit " behält einen familiären Charakter und bleibt dadurch außerhalb des Bereiches der breiten Öffentlichkeit. Es ergeben sich bei der Untersuchung Staudingers also vereins-wirtschaftliche, d.h. finanzielle Gesichtspunkte. Seine Unterteilung ist eine formale, aber keine gesellschaftskritische Betrachtung.

Setzt man nun einmal die von Staudinger vorgenommene Unterteilung als gegeben voraus, so bleibt noch immer die Welt der Arbeitergesangvereine, die von Staudinger nicht soziologisch eingeteilt wird und somit als vierte Gruppe existiert. Es ist dies eine Welt, von der Staudinger selbst glaubt, sie habe ganz mit der bürgerlichen Sphäre abgeschlossen, und in ihr seien " wirtschaftliche, religiöse und Bildungsmomente in einer Ideenrichtung vereinigt".[18)] Jedoch legt

der Autor einen zu großen Wert auf die " Ideenrichtung " und meint: ".....nimmt man dem nationalen Verein das Nationale, so bleibt immer noch der Gesangverein, nimmt man aber dem Arbeitergesangverein seinen Ideenhintergrund, dann wird er unmöglich ".[19] Damit mögen gewisse Anfänge der Arbeitersängerbewegung richtig beurteilt sein, in der weiteren Entwicklung trifft dies nicht mehr zu. Wie die Beispiele zeigen werden, gibt es eine Reihe Arbeitergesangvereine, die im Laufe der Zeit zum " bürgerlichen Lager " hinüberwechseln und trotzdem Gesangverein bleiben, wie auch umgekehrt. Durch die Bestrebungen der Arbeitergesangvereine nach gültiger, künstlerischer Aussage werden diese sehr bald über den politischen Ideenhintergrund hinaus zu einem kulturellen Faktor. Dabei geht aber, und das scheint doch wesentlich, die grundsätzliche politische und damit verbundene soziale Stellung dieser Organisationen nicht verwischt. Die Jahre von 1918 bis 1933 beantworten die von Staudinger gestellte Frage, ob es sich bei den Arbeitergesangvereinen um " einen Wechsel des Götzen oder um eine tatsächliche Verbindung mit der Gemeinschaft handelt ",[20] eindeutig zugunsten der " Verbindung mit der Gemeinschaft ", zumal er selbst " den Zug zu einer neuen Belebung " bereits erkennt.[21]

Die Arbeiten Staudingers stammen aus dem Jahre 1913, und man muß in Betracht ziehen, daß er die weitere Entwicklung nicht übersehen und so die Verhältnisse nur aus seiner Perspektive heraus beurteilen konnte. Trotzdem erscheinen seine Untersuchungen und Erkenntnisse wertvoll.

In der vorliegenden Arbeit werden die von Staudinger vorgenommenen Einteilungen der bürgerlichen Schichten nun von vier auf drei reduziert.

Mit Staudinger gemeinsam verläuft die Betrachtung bei:

A) Der bürgerlichen Mittelschicht, soweit es sich um die Unterscheidung im Sinne Staudingers handelt, nach der eine " freiheitliche Bestrebung in den mittleren Schichten spürbar wird ". Dies wird hier

identifiziert mit der Aktivierung der mittleren Schicht, etwa um 1830, was gleichzusetzen ist mit der Gründerzeit der Männerchöre.
B) Der Oberschicht, deren Gründungen zeitlich früher liegen und die sich außerdem formal durch die Zusammensetzung einer gemischtchorischen Vereinigung von der Mittelschicht unterscheiden. In Frankfurt finden sich in ihnen die " obersten der Gesellschaft " oder, wie Bormann sehr bezeichnend feststellt, " die besten Kreise des Bürgertums ".[22] Es handelt sich um eine Vereinigung, die aus privater Sphäre heraus gegründet wird und um deren Zustandekommen sich " in erster Linie Marianne von Willemer bemüht ".[23]

Als bürgerliche Unterschicht werden die Arbeitergesangvereine betrachtet. Wie die Vereinigungen der oberen und mittleren Schichten ist ihre Zusammensetzung sozial bedingt.

Handelt es sich bei der bürgerlichen Oberschicht um eine tatsächliche Vereinigung der oberen Gesellschaft, also der Patrizier, die " mit der Emanzipierung der Frau den Ruf nach gemischten Chören "[24] aufkommen läßt und deren künstlerisches Niveau seit ihrem Bestehen sehr hoch bleibt, so finden sich bei den Mittelschichten jene Kreise des Bürgertums, deren Freiheit, nach Staudinger, mit einer gewissen Freiheit der Berufe zusammenfällt: Ärzte, Lehrer, Rechtsanwälte, Kaufleute und auch Handwerker in finanziell gehobener Ausgangsposition. Entscheidend für diese Chorvereinigungen ist zunächst ein scharfer Gegensatz zur oberen Schicht, indem die Frau vollkommen aus dem Vereinsleben ausgeschlossen wird. Die kulturellen Bestrebungen der Mittelschicht sind in den Anfangsjahren ebenfalls bedeutend, sinken aber sehr bald durch die entscheidenden Einflüsse des Faktors " Geselligkeit " merkbar ab.

Im dritten und letzten Falle handelt es sich in den Anfängen um Vereinigungen von Handwerksgesellen, späterhin um eine politische Entwicklung, die aus der wirtschaftlichen Struktur des 19. Jh. zu er-

klären ist. Ihr Wirken, zunächst auf dem Niveau der mittleren Schicht aufbauend, geht nach der Gründung von gemischten Chören sehr bald darüber hinaus. Von da an ist eine besondere Abgrenzung besonders zur Mittelschicht spürbar, während bezeichnenderweise die Oberschicht kaum erwähnt wird. Dies kommt schon vor dem ersten Weltkrieg, besonders aber nach 1918 wiederholt mit starkem Akzent zum Ausdruck. Es geht nicht mehr allein um die allgemeine Einstellung von " Arbeitern " und " Bürgerlichen ", sondern um die außerordentliche Betonung dieses Unterschiedes.[25)]

Somit ergeben sich drei bürgerliche Schichten in der Entwicklung der chorischen Organisationen der Stadt Frankfurt/M. :

1) Oberschicht: gemischte Chöre, " Cäcilienverein " = musikalisch Gebildete.
2) Mittelschicht: Männerchöre, von der Unterschicht als " Bürgerliche " klassifiziert.
3) Unterschicht: Arbeitergesangvereine, Männer-, Frauen- und gemischte Chöre. Der Schwerpunkt liegt auf letzteren.

In Preussners " Die bürgerliche Musikkultur " ist zunächst einmal auffallend, daß die Arbeiten Staudingers zu diesem Thema überhaupt keine Erwähnung finden. Die Grundkonzeption des 1935 erschienenen Werkes entbehrt nicht einer gewissen, wahrscheinlich zeitbedingten Tendenz. So beruft sich der Autor ständig auf den " Freiheitsgedanken ", der nach ihm allein ausschlaggebend für die Gründung der Männerchöre war. Preussner geht hierbei, im Gegensatz zu Staudinger, aber von dem Gedanken der Freiheitskriege aus. Das ist dieselbe Tendenz, wie sie in den Vereinschroniken aus dem 19. Jh. erkennbar ist. Dabei ignoriert Preussner die bei Staudinger anklingenden und von Nägeli geforderten Konsequenzen der Emanzipierung der Frau im Chorwesen. Wie Staudinger sehr richtig erkennt und beschreibt,[26)] tragen nämlich gewisse freiheitliche Impulse aus den Gründerjahren der Männerchöre Merkmale indivi-

duellen Bestrebens. Dies wird dann in der Unterschicht noch augenscheinlicher. Hier wird sogar ein bewußter Wert auf die Mitarbeit der Frau gelegt,[27] obwohl oder gerade weil es sich um einen " Freiheitskampf " handelt, der in erster Linie erneut der freiheitlichen Konzeption des Individuums gilt. Dies übergeht Preussner in beiden Fällen.

Aber er kommt noch zu anderen Schlüssen, deren zeitliche Übereinstimmung nicht zueinander paßt. So setzt er die ersten Anzeichen eines Verfalls der bürgerlichen Musikkultur etwa um 1830 an.[28] Andererseits behauptet er, daß durch gewisse Entwicklungen des 18. Jh., durch das " Vorherrschen der Instrumentalmusik ", ein Großteil des Bürgertums " aus der Musikpflege ausgeschieden blieb " und daß in " die Bresche der Chorgesang " sprang. Bei einem gleichzeitigen Verfall der bürgerlichen Kultur um 1830 müßten sowohl die Instrumentalmusik als auch der Chorgesang zu diesem Zeitpunkt ihren Höhepunkt überschritten haben. Dies trifft für den hier zu untersuchenden Chorgesang und speziell für den Raum Frankfurt/M. nicht zu. Preussner übersieht, daß der " Chorgesang, der in die Bresche sprang " bis zum heutigen Tag ein wesentlicher Teil der bürgerlichen Musikpflege blieb. Er widmet der sehr wesentlichen Chorgesangsbewegung nur knapp zehn Seiten seines Buches und behandelt sie reichlich allgemein.

Neben den sehr guten Arbeiten von Bormann über Johann Nepomuk Schelble und De Bary über das " Museum " werden in dieser Arbeit in erster Linie die gedruckten Vereinsgeschichten verschiedener Vereine verwendet. Sie zeigen in den einzelnen Schichten eine ziemlich gleichlaufende Entwicklung. In der Chorliteratur sind bei Volksliedsätzen zeitgenössischer Bearbeiter, volkstümlichen Kompositionen, deren leichtfaßliche melodische Gänge sie beinahe zu Volksliedern werden lassen und auch als solche, wie die Erfahrung lehrt, in der Meinung der Sänger registriert werden, bei Kunstliedern oder sogenannten " Freiheits-

chören ", stets gewisse Übereinstimmungen der grundsätzlichen Formen festzustellen. Dasselbe kann von der programmatischen Gestaltung, vom " geselligen Leben " der Vereine, sowie den rein organisatorischen Belangen, wie Mitgliederzahl, Mitgliederfrequenzen usw. gesagt werden. Besonders ausgeprägt ist dies jedoch bei den Vereinen der Unterschicht. Die hier vorliegende bedeutend straffere Organisation erkennt schon Staudinger 1913, als er über diese Frage schreibt, daß die Arbeitergesangvereine in kleinen Körperschaften auftreten, die ein Spiegelbild der ganzen Arbeiterbewegung seien. " Die intime Sphäre geht in der Allgemeinheit auf ".[29]

Dies ist der Anlaß, um die Entwicklung der gesanglichen Organisationen der bürgerlichen Unter- und Mittelschicht an Beispielen der Einzelzelle zu untersuchen. Die vorliegende Literatur weist einen ähnlichen Fall bereits auf: Heinrich Müller behandelt in " Beiträge zur Geschichte des deutschen Männergesangs ", neben einem Abriß der geschichtlichen Entwicklung der Frankfurter Männerchöre, die Vereinsgeschichte des " Neebschen Männerchores ". Somit bot sich eine Vervollständigung dieser Arbeit als Spiegelbild der Mittelschicht bis 1933 geradezu an.

In einem besonderen Kapitel wird die Geschichte der "Mozartstiftung" ergänzend von 1878[30] bis zur Gegenwart dargelegt. Diese Institution, die von der gesamten Bürgerschaft ins Leben gerufen wurde, war eng mit der Geschichte des " Frankfurter Liederkranz " verknüpft, der heute nur noch als Verein ohne gesangliche Betätigung existiert. Die Stiftung selbst ruht, und es ist bezeichnend für die heutige Einstellung der Bürger, daß zu ihrer Erhaltung nach 1945 kaum etwas beigetragen wurde. Die gesonderte Behandlung des Themas wird durch die als außergewöhnlich zu betrachtende Gründung einer Stiftung zur Förderung musikalischer Talente, durch ihren nicht unwesentlichen Einfluß auf das kulturelle Leben der Stadt, sowie die allgemeine

Bedeutung derselben über den Raum Frankfurt/M. hinaus begründet. In der angeführten Literatur wird erstaunlicherweise die Geschichte der Arbeitersängerbewegung, also der hier so bezeichneten Unterschicht, nur am Rande oder überhaupt nicht behandelt. Dies gilt sowohl für die ortsgebundene Literatur als auch für allgemeine Betrachtungen, wie bei Preussner, Kötzschke oder " Musik in Geschichte und Gegenwart " (M.G.G). Der wesentliche Schwerpunkt dieser Untersuchungen liegt auf der Darstellung der Mittel- und Oberschicht. Diese Einstellung gegenüber der Existenz und dem Wirken der Unterschicht kann nur als Negierung aufgefaßt werden. Die geringe Beachtung einer Sängerorganisation von rund 300 000 Mitgliedern durch die genannte Fachliteratur läßt auf ein Verkennen der Bedeutung dieser Schicht schließen. Diese falsche Einstellung wenigstens im Raum Frankfurt/M. richtig zu stellen, ist ein Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit. Die Gegenüberstellung der beiden bürgerlichen Schichten soll nicht als wertmäßiges Urteil gelten. Vielmehr zeigen sich sogar Zusammenhänge und Wechselwirkungen, in deren unmittelbarer Folge Begriffe wie " Kulturkartell ", " Bund für Volksbildung ", " Sozialistische Musik " und " Tendenzchor " entstehen, die den Ausgangspunkt zu weiterführenden Untersuchungen ergeben können.

In der Arbeit nicht berücksichtigt werden: konfessionell gebundene Chöre, ferner Jugend-, Kinder- und Schulchöre, soweit sie nicht in mittelbarem Zusammenhang mit Aufführungen erwähnt werden müssen.

Einführung

Die Gründerzeit der Chorvereinigungen moderner Prägung

A. Von Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts

Die großen geistigen Strömungen des ausgehenden 18. Jh. bringen es mit sich, daß "Musik eine politische Angelegenheit"[1] wird. Der Grundgedanke der französischen Revolution verwischt die Gegensätze der Klassen und Stände. Er erhebt den Menschen zu einer "größtmöglichen Freiheit" und umfaßt alle unter dem "Prinzip der Interessiertheit"[2]. Dadurch kommt die bürgerliche Welt in Bewegung und fordert ihren Anteil an der freien "öffentlichen Musikpflege"[3]. Unter diesem Aspekt steht die nun einsetzende Entwicklung. Die individuelle Freiheit ermöglicht es, Entscheidungen zu treffen, die noch fünfzig Jahre früher kaum möglich gewesen wären: die Gründung eigener Organisationen; diese unterscheiden sich jedoch von den "musikalisch-geselligen Organisationen"[4] früherer Jahrhunderte dadurch, daß der Einzelmensch nun in der Lage ist, seine von ihm gegründete Vereinigung selbst zu bestimmen, d.h. ihr sein Gesicht zu geben. Ein Vorgang, der in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aktivierung der bürgerlichen Schichten steht.

Zunächst scheinen tatsächlich keine Schranken mehr zu bestehen und die Unterschiede zwischen Klassen und Ständen rückhaltlos gefallen zu sein. Jedoch zeigt sich sehr bald, daß einerseits der von Staudinger erwähnte "Imitationstrieb"[5] der bürgerlichen Schichten wieder zu einer Auf- oder Einteilung führen muß, andererseits das Individuum der eben gewonnenen Freiheit hilflos gegenübersteht, so daß eine organisatorische Bindung geradezu eine Notwendigkeit wird.[6] Gewiß setzt sich der Grundgedanke der Emanzipation überraschend schnell durch, doch drängt die Vielschichtigkeit der entstehenden Probleme und die Möglichkeiten, diese zu bewältigen, wieder zu Unterteilungen, wobei aber zunächst der emotionelle Schwung bestehen bleibt.

Die Zeit der Gleichheit innerhalb der bürgerlichen Sphäre, von der Staudinger sagt, sie sei so kurz gewesen, "daß man sie kaum habe fassen können"[7], trägt also bereits den Keim zu dieser Aufspaltung in sich. "Imitation" und "Hilflosigkeit der Situation gegenüber" gelten sowohl für die Ober-, als auch für die Mittelschicht, doch wirkt sie sich in beiden Fällen verschieden aus.

Die aus einem "Singtee" heraus entwickelte gesangliche Organisation der "Berliner Singakademie" zeigt die neue Entwicklung bereits an. Sie wird zum Vorbild[8] und ist, was im weiteren von großer Wichtigkeit sein wird, eine gemischtchorische Vereinigung. Diese Form des Aufbaues ist typisch für die Einzelzelle der Oberschicht.[9] Hier strebt man auch noch nach den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit,[10] was später bei der Mittelschicht nicht mehr festgestellt werden kann. In Zirkeln und Arbeitsgemeinschaften versucht man, diese Erkenntnisse zu verarbeiten und der Umwelt mitzuteilen. Es scheint, als wolle man in kürzester Zeit nachholen, was jahrhundertelang verschlossen geblieben war und sich nun offenbarte. Hierzu kommt aber schon die Reaktion des "Imitationstriebes". Das Abschließen in familiäre Kreise, in exklusive Gesellschaften, läßt den Rückfall in die Gepflogenheiten der Patrizierhäuser des 18. Jh. erkennen. Gewiß werden nunmehr weit größere Kreise des Bürgertums erfaßt und die Exklusivität wesentlich erweitert. Trotzdem liegt eine Wesensverwandtschaft mit den "Collegia musica"[11] sehr nahe. Aus dieser Synthese zwischen den Rückständen des 18. Jahrhunderts und dem Drang nach den wissenschaftlichen Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts, kommt es zu der Zusammenfassung in der künstlerischen Aussage, die dem Laienchorwesen wertvollen Boden gibt.[12] Für die Dauer fast des ganzen 19. Jahrhunderts bleibt die obere Schicht dominierend, und nur wenige Männerchöre, als Vertreter der mittleren Schicht, erreichen etwa das Niveau dieser gemischtchorischen Vereinigungen.

Die Aufspaltung der bürgerlichen Welt wird noch an einem anderen Faktor deutlich: die obere Schicht drängt nach einer rein wissenschaftlich-künstlerischen Aussage, und obwohl Stände und Klassen gefallen sind, setzt das Teilhaben an dieser Entwicklung "hoch"Bildung, Verständnis und Können"[13] voraus. Deshalb muß es in der Mittel-Schicht zu einer Reaktion kommen, nämlich zu einer Abkehr von den modischen Singtees und Tafelmusiken im höfischen Stil.[14]

Aber man entschließt sich zu einem weiteren Schritt: die Frauen werden von der eigenen Entwicklung ferngehalten.[15] Dies wird erst im Laufe des Jahrhunderts und hier nur auf dem geselligen Sektor wieder aufgehoben. Immerhin führt diese Tatsache zur Bildung reiner Männerchöre, die typisch für die mittlere Schicht werden.

Bei Zelters erster "Liedertafel" mag der Gedanke einer individuellen Freiheit ausschlaggebend gewesen sein.[16] Der Versuch, sich eigene kulturelle Möglichkeiten zu schaffen, deutet, der Zeit folgend zur oberen Schicht, die Tatsache des reinen Männerchores und die soziologische Voraussetzung einer inneren Gleichheit bereits auf die mittlere Schicht hin. Folgerichtig kommt es 1818 auch zu einer Umbildung in dieser Richtung.

Die beiden großen Strömungen im Männerchorwesen, "Liedertafel" aus dem norddeutschen, "Liederkranz" aus dem süddeutsch-schweizerischen Raum, mögen sich in ihrem Aufbau scheinbar noch so konträr gegenüberstehen - "Liedertafel": 1. Geselligkeit, 2. Gesang; "Liederkranz": 1. Gesang, 2. Geselligkeit -, im Prinzip ist es doch nur ein geringer Unterschied. Denn das ist das Wesentliche an der Entwicklung der Männerchöre: die Geselligkeit spielt bis ins 20. Jh. hinein eine solch entscheidende Rolle im Leben der Organisationen, daß sie sehr oft zum Träger, der Gesang dagegen zur Nebensächlichkeit wird.
In diesem Zusammenhang wird es auch notwendig, den immer wieder auftauchenden und so gern betonten "Freiheitsgedanken" kurz zu betrachten.

Preussner erscheinen die "Freiheitslieder" aus Körners "Leyer und Schwert" als der unmittelbare Anlaß zur Gründung der Männerchöre.[17] Sicher spielen sie eine wesentliche Rolle in der Entwicklung, aber dieser revolutionär-freiheitliche Gedanke kommt für die Zeit der Gründung der Männerchöre zu früh. Sie setzt erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ein; dann allerdings mit einem wahrhaft faszinierenden Schwung. Um 1827 muß also die emotionelle Begeisterung aus diesem Grund fehlen; zumindest kann sie nicht mehr das Signum der Ursprünglichkeit tragen.

Selbst wenn man also Preussner zustimmte und die Körner-Weber-Lieder als wesentlich für den Aufschwung der Männerchorbewegung annähme, so wäre diese Entwicklung als sehr kurz und keineswegs ausschlaggebend zu bezeichnen. Der Gedanke der Freiheit ist in diesem Zusammenhang für die Entwicklung in Deutschland nur von sekundärer Bedeutung, und alle "freiheitlich-vaterländischen" Bestrebungen liegen nach 1830 vielmehr auf dem Sektor der Geselligkeit, d.h. der individuellen Freiheit.

Auch die bedeutendsten Chorkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jh., wie Silcher, Mendelssohn und Schubert, verwenden Textvorlagen romantischen Charakters oder solche, die auf die Geselligkeit abgestimmt sind. Es fehlt ihnen jedenfalls fast völlig der freiheitliche Tenor.

Preussner sieht die "Geselligkeit" in dem Problem "Beruf-Freizeit",[18] doch scheint die von Staudinger beleuchtete Seite des "individuellen Seins"[19] den Kern der Dinge besser zu treffen. Das Individuum steht seiner nunmehr errungenen Freiheit beziehungslos gegenüber. Ihm fehlt ein Halt, um aus der neuen Situation Folgerungen ziehen zu können. Im fröhlichen Zusammensein, in der Organisation findet sich das Individuum, um einen Standpunkt, eben jenen Halt zu finden, den es in dem Wirbel der Ereignisse verloren hat. Der Verein ist eine Einrichtung der eigenen bürgerlichen Welt, und im Gesang entsteht ihm eine Aufgabe.

Die nichtgenutzte Freiheit des Individuums wird später in eine zu erringende Freiheit auf nationaler Ebene umgemünzt. Wie dies in Wahrheit und bedingt durch die eben angeführte soziologische Situation im Ernstfall, der Revolution von 1848, dann tatsächlich aussieht, wird von Staudinger richtig erkannt[20] und hier im folgenden noch gezeigt werden.

Als um das Jahr 1830 die Entwicklung des Männerchorwesens einsetzt, ist die Aufspaltung der bürgerlichen Schichten beendet. Bis zu diesem Zeitpunkt haben sie die Ausgangspositionen für die weitere Entwicklung bezogen und zwar in der Einteilung:

1. Bürgerliche Oberschicht = gemischte Chöre; Pflege der klassischen Musik und des Oratoriums.
2. Bürgerliche Mittelschicht = Männerchöre; Pflege des volksliedhaften und volkstümlichen vierstimmigen a-capella Männerchorgesangs, auf der Basis des geselligen Lebens.

Gerade die Geselligkeit ist der Faktor, der eine immer größer werdende Rolle im Leben der Organisationen spielen wird. Das Individuum gibt seine Freiheit wieder auf, aber nunmehr zugunsten einer von ihm gelenkten Organisation. Das freiheitliche Gedankengut wird später auf die Ebene der nationalen Belange verlegt. Wäre hier der alleinige Faktor der Entwicklung zu suchen, müßten die Chorvereinigungen nach 1871 ihre Berechtigung verlieren. Da aber das Vereinsleben seit 1830 im wesentlichen auf der "Geselligkeit" basiert, kann der "vaterländisch-freiheitliche Gedanke vor und nach 1871 nur als Teilstück des Vereinslebens, - wie Ausflüge, Vergnügen, Trinkabende, geselliges Zusammensein und Konzerte, - aber keineswegs als der Hauptgrund angesehen werden, auch wenn dies den Zeitgenossen als wesentlich erschienen sein mag.[21]

B. Die Vereinigungen der bürgerlichen Mittelschicht von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914

Nach 1848 wird in der Entwicklung der Chorvereinigungen eine neue Tendenz spürbar. Nicht nur, daß die Vereine "ziemlich mitgenommen" in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehen, zumindest was die Anzahl der Sänger betrifft,[22] und daß sich um diese Zeit bereits die ersten Teilungsanzeichen in mittlere und untere Schicht bemerkbar machen,[23] auch in anderer Hinsicht verändert sich das Leben in den Vereinen:

1) Der Gesang wird "repräsentativ".[24] In weitaus stärkerem Maße als bisher stehen bei internen Vereinsfesten nun den Sängern mindestens eine ebenso große Zahl von Nichtsängern gegenüber, d.h. der Faktor Geselligkeit wird noch ausgeprägter, als es bereits der Fall war. Er wird zu einem Bedürfnis, um die Sphäre des Alltags, die beginnende Hast und die sozial-wirtschaftlichen Spannungen vergessen zu können.

2) Waren es bis 1871 nur wenige größere Vereine, die sich dem Kunstchor zugewandt haben und von der Basis der Männerchöre dem Lied abgewichen sind, so greifen danach fast alle Vereine diese Entwicklung auf.[25] Je mehr man sich aber dieser Sparte des Chorgesangs zuwendet, umsomehr entfernt man sich von der bisherigen Art der Geselligkeit. Bis dahin haben auch die "Konzerte" einen mehr familiären Charakter getragen, da naturgemäß ein jedes Auftreten des Chores konzertante Formen annimmt. Die Entwicklung vom einfachen Lied zum "Kunstchor" bietet nicht mehr reine Unterhaltung, sondern fordert vom Zuhörer Aufmerksamkeit. Es müßte also zu einer Trennung von Konzert und Geselligkeit kommen. Statt dessen versucht man es mit einer Synthese aus beidem, was innerhalb kürzester Zeit die Perspektiven eindeutig zugunsten der Geselligkeit verschiebt. In den folgenden Jahren kommt es in steigendem Maße bei Vereinsfeiern zu humori-

stischen Vorträgen, Soloeinlagen sonstiger Art, Bierproben, Kurzprogrammen mit varieteartigem Charakter[26] und selbst in den Konzerten werden die chorischen Darbietungen durch eben diese Dinge unterbrochen.

3) Das Bestreben geht dahin, möglichst effektvolle und sentimentale Kompositionen zum Vortrag zu bringen; ein Beginnen, das sowohl in den zahlenmäßig starken als auch schwachen Vereinen zu beobachten ist. Es sind aber nicht die führenden Musiker, auf die man zurückgreift, sondern vielmehr die mittelmäßigen und schlechten Komponisten und Epigonen, die sich in den Vordergrund schieben.[27] Die Harmonie zwischen dem gepflegten Kunstgesang und der in der Zeit wurzelnden Geselligkeit ist also nicht gegeben, d.h. die Geselligkeit als soziologische Notwendigkeit wird nicht gefördert durch den künstlerischen Gehalt ihrer Aussage; es besteht zwar von der formalen Seite her eine Harmonie, nicht aber von der künstlerischen.

Unterstützt wird diese Entwicklung noch durch die Wettstreite mit all ihren negativen Erscheinungen.[28] Und obwohl man sich gegen Ende des Jahrhunderts wieder innerhalb der Chöre bemüht, auf die Liedform zurückzugreifen, ist es weniger das echte Volkslied als vielmehr der volkstümliche Ton, der getroffen wird.[29]

Um die Jahrhundertwende macht sich ein starker Zug zum Nationalismus bemerkbar, der sich in Kaiser-, Flotten- und vaterländischen Liedern äußert. Der Wahlspruch vom "Deutschen Lied" ist fast allen Männerchören zur Selbstverständlichkeit geworden.[30] In enger Verbindung damit stehen die Fahnenweihen, Einweihungen von Kriegerdenkmälern usw.

Im Chorschaffen wendet man sich der Chorballade zu.[31] Hegar gilt bald als der führende Vertreter dieser Gattung.

Obwohl die Geselligkeitssphäre das Leben und Bestehen der Chorver-

einigungen in größtem Maße bestimmt, ist von der ursprünglichen Geselligkeit der Männerchöre nichts mehr vorhanden. Einstmals Notwendigkeit, wird sie im Laufe des Jahrhunderts Selbstzweck. Diese Veränderung muß aber in der Natur der Sache liegen. Von der Mitte des Jahrhunderts an kommt die bürgerliche Mittelschicht nämlich zur Ruhe. Der erste emotionelle Schwung der Anfangsjahre steht im Zeichen einer individuellen Freiheit. Sie wird im Laufe des Jahrhunderts immer mehr auf die nationale Freiheit bezogen. Schon die Entwicklung von 1848 hat aber gezeigt, daß gewisse Beharrungstendenzen der Mittelschicht den Worten nicht die Tat folgen lassen. Durch die politische Entwicklung nach 1871 müßte der Gedanke an die "nationale Freiheit" überholt sein. Aber im Gegenteil, es wird eine gewisse Spannung durch das Hervorheben eines freiheitlich-patriotischen Gefühls ständig aufrechterhalten und die Idee der Freiheitskriege bei Feierlichkeiten immer wieder in den Mittelpunkt gerückt.[32] Dieser Tendenz muß aber, wie angeführt, jede Grundlage fehlen.

Die Einstellung zur Frau ist um die Jahrhundertwende in der Mittelschicht noch die gleiche wie um 1830. Man steht den Frauenchören ebenso ablehnend gegenüber wie damals.[33]

Künstlerisch gelingt es nicht, den Männerchorgesang in neue Bahnen zu lenken, einfach weil in der weiteren Entwicklung die innere Expansion fehlt. Sieht man einmal von der am Ende des Jahrhunderts einsetzenden Richtung der Chorballade ab, so ergibt sich, daß das künstlerische Niveau der Anfangsjahre höher, zumindest aber nicht tiefer liegt, als das des ausgehenden Jahrhunderts.[34]

C. Die bürgerliche Mittelschicht von 1918 - 1933

Die Situation nach 1918 bringt erstaunlicherweise noch einmal eine Männerchor-Renaissance. Die Mitgliederzahlen wachsen,[35] und um 1927/28 kann durchaus ein Bemühen um eine klare Programmgestaltung festge-

stellt werden.[36] Es bleibt demnach die Frage, ob es sich hierbei tatsächlich um eine Reaktivierung der bürgerlichen Mittelschicht und um ähnliche Impulse wie in den Gründerjahren der ersten Hälfte des 19. Jh. handelt.

1. Der künstlerische Wert der Männerchorliteratur ändert sich aber auch nach 1918 nur unwesentlich. Es kann zunächst genau da fortgefahren werden, wo der erste Weltkrieg eine Unterbrechung hervorgerufen hat.
2. Die Revolution von 1918 geht an den Vereinen der Mittelschicht vorüber, weil keine Notwendigkeit zur Veränderung vorliegt. Im Gegensatz zur Unterschicht ist die gesetzmäßige Freiheit eine schon lange errungene Realität.

So betrachtet kann es sich also weder um eine Reaktivierung noch um die Begeisterung der Gründerjahre handeln. Vielmehr müssen die Gründe in der sich nunmehr entfaltenden Aktivität der bürgerlichen Unterschicht gesucht werden, deren Ausstrahlungen in der Mittelschicht bemerkbar werden.

Es entsteht hier eine Situation, die schon mit einer gewissen "Hilflosigkeit gegenüber der Entwicklung" bezeichnet werden kann. Obwohl sehr bald auch von staatlicher Seite wieder das entsprechende Wohlwollen vorliegt,[37] fehlt nun doch das Gefühl einer Monopolstellung im Gesang; denn an das Vorhandensein der Oberschicht ist man gewöhnt. Mit der Unterschicht erwächst aber ein neuer selbständiger Faktor, den man nicht mehr ignorieren kann wie vor 1914.

Das Anwachsen der Mitgliederzahlen in der Unterschicht zeigt tatsächlich Auswirkungen in der Mittelschicht; denn speziell in den Männerchören der Unterschicht macht sich sehr bald eine gewisse Trägheit und ein Nachlassen der Aktivität der eigenen Einstellung gegenüber bemerkbar, was zur Abwanderung von Mitgliedern und Vereinen in das sogenannte "bürgerliche Lager" führt.[38]

Wäre der bürgerlichen Mittelschicht noch die Aktivität der Gründerjahre eigen gewesen, d.h. hätte ihrem Bemühen noch ein in sich gewachsenes Ziel vorgeschwebt und nicht eine gewissermaßen gezwungene Lage bestanden, so hätte aus diesen Spannungen eine echte Rivalität entstehen können. Die Beharrungstendenzen, die eigene Passivität und das Sich-Treiben-Lassen führen zwar wieder zu einer stärker ausgebildeten Gemeinschaft, nicht aber zu der ursprünglichen Begeisterung einer selbständigen Entwicklung.

D. Die Organisation der bürgerlichen Mittelschicht

Der Deutsche Sängerbund (D.S.B.)

Die Begeisterung in den Anfangsjahren des Männerchorwesens, die zu Chorfesten, Gesangsfesten usw. führt, bringt aber auch Zusammenschlüsse von Chören in größere Korporationen.[39] So wird am 21. September 1862 in Koburg der "Deutsche Sängerbund" gegründet,[40] der damit erstmals die bereits bestehenden Landesverbände in e i n e r Organisation zusammenfaßt.[41] Von hier aus sollen die notwendigen Impulse in das künstlerische und organisatorische Leben der Vereine dringen.

Die in den Satzungen festgehaltenen Beschlüsse, alle vier Jahre ein Sängerfest durchzuführen, können in der Zeit von 1862 bis 1914 nur achtmal verwirklicht werden. Sie unterscheiden sich in Aufbau und Durchführung kaum voneinander.[42] Obwohl es nie an kritischen Stimmen fehlt, scheint man den Festzügen, Kommersen und Reden mehr Bedeutung beigemessen zu haben als den sängerischen Veranstaltungen und ihren Programmgestaltungen. Andererseits unterstreichen die gehaltenen Reden und die grundsätzlichen patriotisch-vaterländischen Einstellungen die eigene Auffassung von dem so oft gepriesenen "deutschen Lied".[43] Diese Linie wird vom D.S.B. geradezu als ein Privileg betrachtet und nie verlassen. Dies steht in Übereinstimmung mit der bestehenden politischen Einstellung: Vor 1914 und auch nach 1918 erfährt der D.S.B. von staatlicher Seite immer wieder Unterstützung.[44]

In der Zeit zwischen 1918 und 1933 gelingt es dem D.S.B. tatsächlich, die in den Satzungen geforderten Sängerfeste im Turnus von vier Jahren durchzuführen.[45] Danach scheint es, als habe auch die Organisation der bürgerlichen Mittelschicht eine Änderung erfahren. Es ist die unmittelbare Auswirkung der scheinbaren Renaissance, die sich auch im D.S.B. bemerkbar macht. Schon das erste Sängerfest nach dem Weltkrieg, 1924 in Hannover, zeigt, zumindest was seine Größe - gemessen an der Zahl der Teilnehmer - und seine Durchführung - gemessen an der Anzahl der Veranstaltungen - betrifft, einen Fortschritt gegenüber den Festen vor 1924.[46] Doch hat sich auch hier grundsätzlich nicht sehr viel geändert. Sieht man einmal von den nicht erwähnten "Kommersen" ab, so fehlt nichts, was schon frühere Veranstaltungen dieser Art auszeichnete: Festzug, Fahnenweihe, nationale Kundgebung und Rede.[47] Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, erscheinen in den Programmen noch immer Chorballaden und nationalfreiheitliche Gesänge.[48] Dies ändert sich erst im Jahre 1932 beim 11. Sängerfest in Frankfurt a.M.

Dieses letzte Sängerfest vor 1933 bedeutet in der Entwicklung des D.S.B. einen Schritt vorwärts, zumindest was die programmatisch-künstlerische Seite anbetrifft.[49] Es gibt drei Hauptveranstaltungen, die zu demonstrativen Zwecken Massenchöre vereinigen, ferner ein sogenanntes "Begrüßungskonzert",[50] doch liegt, abgesehen von dem wesentlich höheren Niveau dieser Veranstaltungen, diesmal der Schwerpunkt mehr auf den 22 Chorkonzerten.[51] Und hier ist das Entscheidende dieses Sängerfestes überhaupt festzustellen: die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Männerchorliteratur. Man ist offensichtlich bemüht, dem Männergesang neue Perspektiven zu eröffnen.[52] Inwieweit dieses Wollen bereits in das Schaffen der Chöre eingedrungen ist, oder ob es sich bei den Konzerten des Sängerfestes nur um eine Demonstration handelt, darüber geben die im Programmheft erwähnten "Singen auf

freien Plätzen" interessante Auskunft.[53] Tatsächlich zeigen die dort gesungenen Werke keine wesentliche Änderung in der grundsätzlichen Einstellung. Sie stimmen mit vorhandenen älteren Archivbeständen oder -listen der bürgerlichen Mittelschicht überein.[54]

Noch eine weitere Tatsache muß hier vermerkt werden: Bei acht von 22 Veranstaltungen werden Frauenchöre eingesetzt.[55] Die Erkenntnis, daß sich im Zusammenklingen von Frauen- und Männerchorgruppen eine größere Aussagekraft und in der Programmgestaltung durch den Wechsel von Frauen- und Männerchorsätzen stärkere Spannungselemente ergeben, finden beim 11. Sängerfest ihre folgerichtige Anwendung. Auch in der bürgerlichen Mittelschicht kann die Stellung der Frau im öffentlichen Leben nicht mehr übersehen werden.[56] Jedoch, und das scheint sehr aufschlußreich, findet nirgens die Bezeichnung "gemischter Chor" Verwendung. Damit bleibt zu untersuchen, ob es sich bei der Verwendung von Frauenchören um eine generelle Umstellung innerhalb der Grundstruktur des Sängerbundes handelt.

Nach § 1 der Satzungen des D.S.B. gilt als vordringlichste Aufgabe "die Pflege und Veredlung des deutschen Männergesangs",[57] und ferner heißt es "nur singende Männer" können als Mitglied geführt werden.[58] Selbstverständlich tritt die Frage der Frauenchöre immer häufiger an die Organisation heran,[59] doch ist das Festhalten an der Eigenständigkeit des Männerchores nicht zuletzt auf eine konservative Einstellung der bürgerlichen Mittelschicht zurückzuführen, die sich auf die eigene Tradition als Fundament beruft.[60] Alle Gegenargumente in dieser Hinsicht werden mit dem Hinweis "Die Männergesangvereine dürfen schon aus künstlerischen Rücksichten ihre Selbständigkeit und Eigenart nicht aufgeben", zurückgewiesen.[61] Auch dieses "in keinem Falle Aufgehen der Männergesangvereine in den gemischten Chor"[62] kann durchaus als Leitfaden des D.S.B. angesehen werden. Wie das Beispiel des 11. Sänger-

festes beweist, gelten Frauenchöre als Mittel zum Zweck, nicht aber als gleichberechtigter Faktor. Ihr Dasein bleibt zweitrangig und untergeordnet.[63)]

Das Festhalten an einer scheinbaren Tradition innerhalb des D.S.B. ist weiter nichts als ein Symptom der Beharrung und damit eines Stillstandes. Obwohl seit der Jahrhundertwende im D.A.S. der Schwerpunkt auf der Bildung gemischter Chöre liegt, wird diese Frage im D.S.B. nicht berührt. Von der Gründung im Jahre 1862 bis zum Jahre 1933 ist hier keine wesentliche Umstellung spürbar. Der D.S.B. bestätigt nur die Gesamthaltung der mittleren bürgerlichen Schicht.

E. Die bürgerliche Unterschicht von ihren Anfängen bis 1918

Die bisher betrachteten bürgerlichen Schichten haben aus der geschichtlichen Entwicklung des 19. Jh. bereits ihren Vorteil ziehen können, d.h. sie haben ihre individuelle Freiheit erlangt. Für die Unterschicht trifft dies noch nicht zu. Doch um die Mitte des 19. Jh. regt sich auch hier der Wunsch nach Gleichberechtigung und Selbständigkeit.

Die ersten Ansätze einer selbständigen Arbeiterbewegung kommen aus Leipzig, wo die sozialen Gedanken von 1848/49 am lebhaftesten nachwirken.[64)] Sie erfassen sehr bald diejenigen Arbeiterelemente, die mit den liberalen Bildungsbestrebungen unzufrieden sind und nach einer selbständigen Politik drängen. Der Kampf beginnt 1863 unter der Führung von Lasalle, mit der Gründung des "Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins".[65)] Lasalle ist es auch, der zur Bildung eigener Gesangvereine aufruft.[66)] Das Sozialistengesetz von 1878 hemmt diese Entwicklung nur vorübergehend. Nach seiner Aufhebung wächst sowohl die Zahl der Arbeiterchöre als auch die Anzahl der ihr zugehörigen Mitglieder sehr rasch.[67)] Sie schließen sich zunächst in Bünden, nach Provinzen geteilt, in der "Deutschen Liedergemeinschaft" zusammen. Diese lose Gemeinschaft, deren Tätigkeit in erster Linie in der Herausgabe von Liedern

besteht, wird 1908 in die feste Organisation des "Deutschen Arbeiter-Sängerbundes" (D.A.S. umgewandelt)[68].

Der Übergang vom "bürgerlichen Verein" zum "Arbeitergesangverein" geschieht durch ein allmähliches Loslösen und Freiwerden aus der Sphäre der bürgerlichen Mittelschicht. Oft geht dieser Prozeß nicht ohne innere Spannungen vor sich, wie später noch gezeigt wird. Zunächst bestehen rein äußerlich die Gegensätze zwischen den sogenannten "bürgerlichen" und den Arbeitervereinen in folgenden Ansichten:

1. Der Bürgerliche Verein wird so geleitet, daß man dort "den Bestrebungen der Arbeiter völlig teilnahmslos, ja sogar ablehnend gegenübersteht"[69].
2. In Kreisen bürgerlicher Vereine legt man zu großen Wert darauf, eine "illustre Persönlichkeit als Protektor" zu haben, bei patriotischen Veranstaltungen mitzuwirken und vielfach "in abstoßender Weise dem Hurrapatriotismus zu huldigen"[70].

Die Folge hiervon sind sowohl Austritte der Arbeiter aus "bürgerlichen Vereinen als auch Austritte der "Bürgerlichen"[71], wenn der Verein als solcher sich zu der Arbeiterrichtung entschließt.

Naturgemäß wird speziell in den Männerchören ein Teil der gängigen Literatur aus den bürgerlichen Vereinen mitübernommen. Jedoch lenkt die "Liedergemeinschaft" sehr bald das Interesse auf gute Chorwerke. Es wird eine bewußte Hinkehr zur Kunst und zu kulturellen Werten angestrebt. Nur die besten Lieder sollen dem Arbeiter zugängig gemacht werden. Belehrungen über die Aufführungspraxis gehen parallel mit dem Erschließen des Liedgutes anderer Völker. Die politische Ansicht der bürgerlichen Unterschicht kennt keine nationalen Grenzen und daher auch kein Festlegen auf das "allein bestehende deutsche Volkslied"[72].

Man versucht, die "rührselige Mentalität" der bestehenden Männerchorkompositionen mit guten Beispielen zu überwinden[73]. Damit ist

nicht nur die politische, sondern auch die gesangliche Trennung von der bürgerlichen Mittelschicht vollzogen.[74)]

Die soziologischen Spannungen zwischen den beiden Welten haben ihre Ursache in dem Abklingen einer bürgerlichen Epoche und der Entstehung einer neuen sozialen Schicht: des Arbeiterstandes, d.h. der bürgerlichen Unterschicht. Dazu kommt es, weil die "bürgerliche Welt" stark retardierende Momente zeigt. Die Angst vor dem Erkennen dieser Tatsache läßt ihre Gesamthaltung noch konservativer erscheinen.[75)] Aus dieser Situation heraus beginnt der Aktivierungsprozeß der Unterschicht.

Nach der Auseinandersetzung mit den alten, mitübernommenden Elementen schließen sich die Arbeiter ganz bewußt von der "bürgerlichen Welt" ab. Sie bilden einen Kreis, in dem "religiöse, wirtschaftliche und Bildungsmomente in einer Ideenrichtung vereinigt sind", und ihre Vereine sind ein "Spiegelbild der ganzen Arbeiterbewegung".[76)]

Der Einzelne ist so stark an die Allgemeinheit gebunden, daß man beinahe versucht wäre, von einem "Aufgehen der intimen Sphäre in die Allgemeinheit" zu reden.[77)] Damit wären freilich erneut die mittelalterlich-strukturellen Bedingungen erfüllt. Aber das scheint nur so. Vielmehr ergibt sich folgende Situation: Das Individuum der Unterschicht strebt nach Freiheit, fühlt sich jedoch in diesem Beginnen allein zu schwach. Die politische Gleichgesinntheit führt es deshalb zu der Organisation, dem Verein. Hier trifft das Individuum gleichgesinnte Menschen, die alle um dieselben Ideale ringen. Da selbst diese Organisation noch zu schwach ist, die gesteckten Ziele zu erreichen, strebt man nach weiteren Zusammenschlüssen.[78)] Der Einzelmensch ist aber sofort wieder bereit, seinen Individualismus soweit aufzugeben, wie es das gemeinsame Ziel erfordert, d.h. das gemeinsame Wollen erfaßt den Menschen als Individuum in der Gemeinschaft und erzieht ihn zum Gemeinschaftsdenken.[79)] Die Emanzipation der Frau, die damit

eine selbständige Haltung in der Entwicklung einnimmt, schafft allein schon gegenüber den mittelalterlichen Verhältnissen eine ganz andere Situation.

In der Geselligkeit unterscheiden sich die beiden bürgerlichen Schichten zunächst kaum. Trinkhorn und Unterhaltungsabende gehören nach wie vor zum festen Bestand beider Teile. Dies ergibt sich automatisch aus der Struktur des ursprünglichen Aufbaues. Aber gerade hier setzen gewisse innere Spannungen ein, die zur Läuterung führen müssen. Die verschiedenen Elemente, die zunächst aus den bürgerlichen Vereinen mitübernommen werden, müssen mit den politischen Faktoren vereinigt werden. So kommt es zu drei verschiedenen Richtungen:

1. Bestrebungen, an dem alten Stil der "bürgerlichen Vereine" festzuhalten, d.h. die Geselligkeit über alles zu pflegen.
2. Spezialisierung auf das Tendenzlied, weil der Chor die Aufgabe hat, "den neuen Staat einzusingen".
3. Hinwendung zum großen Konzert, d.h. alle Proben dienen nur dem einen Zweck, den Arbeiter durch den Arbeiter kulturell weiterzubilden. Ihr gehören hauptsächlich die jüngeren Mitglieder an.[80)]

Die letztere Gruppe übernimmt sehr bald die Führung auf dem einzuschlagenden Weg, als Ausgleich zwischen zwei für die Arbeiterwelt bestehenden Extremen: einer konservativen Form, die den Weg des geringsten Widerstandes wählt, und einer revolutionären, die damit eine ganz scharfe Gegenüberstellung zu den bürgerlichen Vereinen erstrebt. Das formale Bindeglied zwischen diesen Gegensätzen ist der sogenannte "Tendenz- oder Freiheitschor", der von allen drei Richtungen mehr oder weniger gefordert wird.

Er ist ein ausgesprochen politischer Faktor, gibt aber der Organisation die Möglichkeit, nach außen einheitlich zu wirken, d.h. die eigene Weltanschauung zu demonstrieren und gleichzeitig ein

Gegengewicht zu schaffen gegen die Literatur der "bürgerlichen Welt". Hinzu kommt, daß mit der politischen Einstellung zum Tendenzchor, die Einstellung zum Gesang parallel läuft. Der Mensch der Unterschicht wird durch den Tendenzchor überhaupt erst zum Singen gebracht; denn eine grundsätzlich neue Kunstgattung wird hier nämlich nicht geschaffen.

Da diese Kompositionen aber immer für großen Chor geschrieben sind, werden in den Organen und Zeitschriften zahlenmäßig große Chöre oder Zusammenschlüsse von Chören gefordert, oder aber man "solle das Singen von Freiheitschören unterlassen".[81] Logischerweise müssen bald Bestrebungen einsetzen, das Niveau der Freiheitschöre und ihre Interpretation zu heben. Eine wertmäßige Steigerung dieser Chorgattung hebt gleichzeitig auch den Geschmack und den Willen nach guter Chorliteratur auf anderen Gebieten.

Zu diesen hier aufgezeigten Aspekten gesellt sich ein weiterer:[82] Die bürgerliche Unterschicht ruft zur Bildung von Frauenchören auf. Im Gegensatz zur Mittelschicht werden die Frauen sehr bald in den Aufbau einbezogen. Dies ist zunächst wieder eine politische Frage; denn die Struktur der Unterschicht erlaubt es nicht, auf ihre Mitarbeit zu verzichten. Die Männerchöre der Mittelschicht lehnen sie im gemeinsamen Singen ab, in der Oberschicht verlangen schon die Konzertprogramme nach Frauenstimmen, für die Unterschicht werden sie zur Notwendigkeit. In der Welt der Arbeitervereine erlangen die gemischten Chöre sehr bald eine bevorzugte Stellung gegenüber den eigenen Männerchören.[83]

Natürlich ist die kulturelle Aussage der Unterschicht zunächst noch nicht bedeutend; denn neben den inneren Auseinandersetzungen mit den übernommenen Faktoren kommen auch nach der Aufhebung des Sozialistengesetzes die immer noch bestehenden Schwierigkeiten von staatlicher Seite hinzu.[84] Wenn schon Staudinger trotzdem ein gewis-

ses Erkennen "neuer Impulse" verzeichnet, beweist dies, daß bis 1913 diese Probleme bis zu einem gewissen Maße bereits gelöst sind.[85)]

F. Die Organisation der bürgerlichen Unterschicht

Die Beschaffung von "guten Freiheitschören" ist der gemeinsame Wunsch aller Verbände und Vereine, die sich nach Aufhebung des Sozialistengesetzes neu formieren.[86)] Es gibt eine Anzahl "wohldisziplinierter Sänger", die zur Verschönerung der Arbeiterfeste, Eröffnung von Arbeiterkongressen usw. beitragen sollen.[87)] Das Gefühl des Zusammenschlusses regt sich auf breiter Ebene, dem sich auch die bereits bestehenden Verbände willig anzuschließen gedenken.[88)] Es sind also einmal der "Freiheits- oder Tendenzchor", zum anderen der Gedanke des "Zusammenschließens", die die Grundlage zur großen Organisation bilden. Im Lied soll das Gefühl der Zusammengehörigkeit zum Ausdruck kommen.

1892 ruft der "Berliner Arbeitersängerbund" zu einem I. Sängertag nach Berlin auf, dessen Ergebnis die Gründung der "Liedergemeinschaft der Arbeiter-Sängervereinigung Deutschlands" ist.[89)] Diese "Liedergemeinschaft" soll den angeschlossenen Vereinen zum Selbstkostenpreis die im Selbstverlag erscheinenden Werke anbieten. Besondere Betonung liegt dabei auf der Herausgabe von Liedern "freiheitlichen Inhalts".[90)] Die Zahl ihrer Mitglieder steigt vom Jahre der Gründung bis zum Aufgehen im D.A.S. um das zehnfache.[91)] Obwohl wiederholt Klage über den "Mangel an guten Chorwerken" geführt wird,[92)] beweisen diese Zahlen doch, welch ein großes Bedürfnis einmal nach einer solchen Organisation, zum andern nach den "Freiheitschören" an sich bestanden hat. Eine Wendung bahnt sich 1907 an, als auf einem Kongreß in Berlin beschlossen wird, aus der losen Verbindung der "Liedergemeinschaft" eine feste Organisation zu schaffen: "Der Deutsche Arbeitersängerbund".[93)]

Sofort werden die Bestrebungen der oben erwähnten dritten Gruppe innerhalb der Bewegung spürbar. Es geht dem D.A.S. um die "Erweckung des Kunstverständnisses in der Arbeiterschaft", um die Ablehnung des Preissingens" und um die Herausgabe von Volksliedern und"anderen guten Chorwerken". Auch jetzt wird den "Freiheitsliedern" noch immer die erste Stelle eingeräumt.[94] Selbstverständlich kann diese Organisation nicht sofort alle Bedürfnisse befriedigen; denn es fehlt an guten Komponisten, die sich in den "Dienst der Sache" stellen. Deshalb denkt man daran, Kompositionsaufträge zu vergeben, auch wenn sich diese Komponisten bisher ausschließlich dem Liedgut der "bürgerlichen Vereine" gewidmet haben.[95] Die Kunst wird eben als Allgemeingut betrachtet. Man kritisiert sehr offen die in der "Liedergemeinschaft" oder später im D.A.S. erschienenen Stücke, doch ist dies eine Kritik an den Werken, nie an der Sache. Andererseits spart man auch nicht mit Lob für gelungene Ausgaben.[96]

Trotz dieser anfänglichen Schwierigkeiten ist mit der Organisation des D.A.S. der Unterschicht doch die Möglichkeit in die Hand gegeben, ihre kulturellen Bemühungen zu intensivieren, den Anschluß an die vorhandenen Werte zu finden und für die eigene Sache zu arbeiten.[97]

Bei der Gründung des D.A.S. im Jahre 1908 wird erstmals die Zahl von 100 000 Mitgliedern überschritten. Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges gehören ca. 2000 Vereine mit rund 150 000 Mitgliedern dem Bund an.[98] Während der Kriegsjahre verschiebt sich diese Zahl erheblich. Jedoch hat die Organisation bereits 1920 wieder die Mitgliederzahl von 1914 erreicht.[99] Der D.A.S. beginnt als Kulturfaktor im musikalischen und gesanglichen Leben beachtet zu werden.[100]

Entscheidenden Anteil daran hat der Eigenverlag des Bundes. Durch ihn werden die Chöre des Bundes von jedem anderen Verlagswesen unabhängig.[101] Neben einer großen Anzahl von Einzelkompositionen erscheinen Sammelbände für gemischten-, Männer-, Frauen-, Kinder- und Ju-

gendchor, Oratorien, Musikfachschriften und die Herausgabe eines "geistigen Bindemittels", die "Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung.[102] Da die Aufführungen von Oratorien und "anderen größeren Chorwerken" immer zahlreicher werden, entschließt sich der Bundesverlag zur Herausgabe von Textbüchern. Die Preise für diese und die erscheinenden Notenmaterialien liegen zwischen 50% und 66% unter denen, die in den "bürgerlichen" Verlagen zur Ausgabe gelangen.[103] Der Hinweis "bei Bezug von sechs bis sieben Liedern haben die Vereine ihren zu zahlenden Bundesbeitrag erspart"[104] hat nicht nur einen propagandistischen Hintergrund: bereits 1926 wird der Umsatz des Verlages mit 387 000 Mk. angegeben.[105]

Im Jahre 1929 hat sich um den Verlag des Bundes "ein geschlossener Kulturkreis", bestehend aus Wissenschaftlern, Künstlern und Funktionären"[106] gebildet, die "mächtig in das musikalische öffentliche Leben ausstrahlen und für die Bewegung werben".

Mit einem gewissen Stolz stellt man fest, daß "fast alle führenden Persönlichkeiten der Musikwelt heute mit dem D.A.S. sympathisieren oder Mitarbeiter sind".[107] So läßt u.a. auch Romain Rolland dem Herausgeber des Chorbuches für gemischten Chor, Dr. Alfred Guttmann, für diese Arbeit ein Anerkennungsschreiben zugehen.[108]

G. Die kulturelle Bedeutung der bürgerlichen Unterschicht in den Jahren zwischen 1919 und 1933

Die Revolution von 1918 ist eine "Revolution von unten".[109] Durch sie erringt die Unterschicht endgültig eine gleichberechtigte Stellung und der individuellen Freiheit scheint nichts mehr im Wege zu stehen. Der bis dahin aus einer gewissen Illegalität heraus geführte Klassenkampf[110] kann und muß unter diesen neuen Aspekten den künstlerischen Belangen den Vorrang lassen. Die äußere Folge davon ist ein erneutes Steigen der Mitgliederzahlen innerhalb der Organisationen.[111]

Schon vor 1914 verstanden es verschiedene Vereine vorbildliche Programme aufzustellen und Konzerte durchzuführen. Aber im Durchschnitt kommt man über ein "Mittelmaß an Leistungen nicht hinaus".[112] Die Gründe hierzu mögen sowohl in einer gewissen Anspruchslosigkeit gegenüber der Auswahl der Lieder und der künstlerischen Gestaltung der Programme als auch an einem Mangel an guten Komponisten und Dirigenten gesucht werden, zumal es für den ausübenden Künstler nicht ganz ungefährlich war, sich eines Arbeitervereins anzunehmen.[113] Außerdem beschäftigen die politischen Probleme den Einzelnen und seine Gemeinschaft derart, daß eine bedeutende kulturelle Entwicklung zunächst im Ansatz steckenbleiben muß.

Mit dem raschen Anwachsen des Arbeiterchorwesens nach 1918 steigern sich aber auch die Ansprüche. Deshalb wird im Jahre 1926 vom D.A.S. eine "Musikberatungsstelle" eingerichtet, die den "bedürftigen Bundesmitgliedern mit Rat und Tat zur Seite stehen soll".[114] Diese Abteilung arbeitet Hand in Hand mit dem eine "reichhaltige Auswahl aufzeigenden Bundesverlag".[115] Ein aus Künstlern und Musikfachleuten gebildeter "künstlerischer Beirat" sowie eine große Anzahl freier Mitarbeiter, Komponisten, Wissenschaftlern usw.[116] bemühen sich, die Arbeit des Bundes einflußreicher zu gestalten. Der Schwerpunkt einer systematischen Aufklärung liegt auf folgenden Punkten:

1. "Ein Programm soll nach musikalischen Gesetzen aufgebaut werden".[117]

2. "Der wahllosen Buntheit" eines Konzertprogrammes soll "zu Leibe gegangen werden".[118]

3. Die Kompositionen eines "Meisters sollen nicht in Bearbeitung" gesungen werden.[119]

4. Auch "fröhliche und heitere Gesänge" brauchen nicht "verschmäht" zu werden.[120]

5. Das "Neue, Unverbrauchte" in der Chorliteratur soll auch gepflegt werden.[121]

Dazu erscheinen konkrete Vorschläge zur Programmgestaltung für a-cappella- und Chor-Orchester-Konzerte.[122] Das Bemühen des D.A.S. um die künstlerische Gestaltung der Konzerte scheint im ganzen Reich bald zu guten Erfolgen geführt zu haben; denn die Programme der 20 Chorkonzerte beim I. Deutschen Arbeiter Sängerbundesfest 1928 in Hannover zeigen ein beachtliches Niveau und legen ein beredtes Zeugnis dafür ab, wie weit diese Arbeit tatsächlich erfolgreich ist.[123]

Die Beschäftigung mit den abendfüllenden Werken großer Meister, den Oratorien, Passionen, Messen usw. muß infolge der geistigen Einstellung der Unterschicht notgedrungen zu Schwierigkeiten führen. Die weltanschauliche Einstellung der Arbeiter ist vorwiegend atheistisch.[124] Das aus vergangener Zeit herrührende Mißtrauen gegen alles, was "mit Staatskirche und Glauben zusammenhängt", sieht in der Pflege geistlicher Musik nur ein "verkapptes reaktionäres Bestreben".[125] Deshalb ergibt sich die Frage: "Darf oder wie weit darf der Arbeitersänger überhaupt geistliche Musik pflegen?".[126] Es muß für die verantwortlichen künstlerischen Berater des D.A.S. nicht einfach gewesen sein, diesen Zwiespalt zu überbrücken. Die Forderung ist deshalb immer wieder die Frage nach "der Kunst allein".[127]

Hinzu kommt ein zweites Problem bei "weltlichen Chorwerken, gegen die auch der fanatischste Freidenker" nichts einzuwenden hat,[128] das politische. Werke ohne direkte "freiheitliche Tendenz" des Textes werden für "bürgerlich" erklärt und stoßen damit genauso auf Ablehnung wie die "geistlichen" Werke.[129] Die Auseinandersetzung mit diesen, für die Unterschicht wesentlichen Problemen läßt sich bis 1933 verfolgen.[130] Und doch darf man mit Recht sagen, daß es den führenden Stellen des Bundes gelingt, die großen Chorvereinigungen von ihrem Standpunkt zu überzeugen.[131]

Der "Freiheitschor" hat seine ursprüngliche Aufgabe, den Menschen zum Singen und zur Gemeinschaft zu bringen, erfüllt und kann nun einem Selbstzweck dienen, d.h. sein künstlerisches Niveau muß gehoben werden,[132] ohne daß er seinen politischen Zweck, nämlich die Erhaltung der Freiheit, verliert.[133]

Die Beschäftigung mit den großen abendfüllenden Chorwerken ist der entscheidende Schritt, der die Menschen der Unterschicht zu den künstlerischen Leistungen der Oberschicht hinführt. Mit der Chorgruppe, die unter der Bezeichnung "Volkschor" zusammengefaßt wird, steht das Instrument zur Verfügung.[134] Ohne die Arbeit "kleinerer gemischter Chöre herabzusetzen",[135] ist es ganz offensichtlich ein Bestreben des D.A.S. die großen Vereinigungen zu fördern, um damit in relativ kurzer Zeit den Anschluß nach oben zu finden.[136]

Der Begriff "Volkschor" ist von verschiedenen Faktoren abhängig:[137]

1. Es muß ein gemischter Chor sein.
2. Die Mindestzahl der aktiven Sängerinnen und Sänger muß 100 betragen.[138]
3. Es werden nur die Chöre darunter verstanden, die "ihre Hauptaufgabe darin sehen, die deutsche Arbeiterschaft mit den großen Chorwerken unserer Meister bekannt zu machen".[139]
4. Hierzu zählen nicht: a) Männer- oder Frauenchöre, die nicht zu einem ständigen Chorverband zusammengeschlossen sind und sich nur von Fall zu Fall vereinen, um gemischt-chorische Werke aufzuführen, anschließend aber wieder "getrennt marschieren".[140] Sie werden als "Vorstufe" betrachtet und in ihrem Rahmen durchaus akzeptiert, weil dadurch sowohl die Möglichkeit gegeben wird, größere Werke aufzuführen, als auch die Hoffnung besteht, daß dieses Zusammenwirken eine ständige Einrichtung wird.[141]

   b) Dasselbe gilt für kleinere gemischte Chöre, die sich zu demselben Zweck zeitweilig vereinen. Auch hier ist eine "dauernde Verschmelzung" das zu erstrebende Ziel.[142]

Die eigentliche Entwicklung der "Volkschor-Bewegung" setzt erst nach dem ersten Weltkrieg ein, aber gleich mit solcher Vehemenz, daß bereits 1920 eine Steigerung um das Zehnfache gegenüber der Zeit vor 1914 festgestellt werden kann. Bis 1928 steigt die Zahl der Chöre, die im obenbezeichneten Sinne als "Volkschöre" zu gelten haben, auf 270 an, was beweist, wie energisch diese Entwicklung angestrebt wird.[143)]

Weitere Probleme sollen ebenfalls kurz erwähnt werden:

1. der Mangel an Männerstimmen innerhalb der "Volkschöre";[144)]
2. die Kostspieligkeit der Konzerte.

Besonders in den großen Städten muß sich der zweite Punkt sehr hemmend bemerkbar gemacht haben, so daß nicht selten das "Damoklesschwert des chorzerstörenden Defizits"[145)] die Chöre davon abhält, sich den großen Werken zu widmen. Sie müssen sich entweder zu größeren Gemeinschaften zusammenschließen oder "mühsam durch a-cappella-Konzerte soviel erübrigen, daß sie wieder das Risiko eines großen Chorkonzertes tragen können".[146)]

Hand in Hand mit der Erziehung der aktiven Sängerinnen und Sänger geht auch das Programm zur Weiterbildung der passiven Mitglieder und Zuhörer im Allgemeinen. Es besteht nicht nur die Forderung nach der "Idealform der künstlerisch zukunftsträchtigen Gemeinschaftskultur",[147)] daß sich Männer, Frauen und Kinder zur gemeinsamen Pflege des Chorgesangs vereinen, daß die Berücksichtigung des "Gesellschaftsmäßigen", die Übung in der Geselligkeit", nur nebenher gehen darf, auch der Zuhörer soll in dieses Wirken mit einbezogen werden.[148)] Durch Einführungsvorträge wird ihm das Werk genauso vertraut, wie dem Sänger durch die Proben. Gewerkschaft und Volksbildungsvereine unterstützen dieses Bemühen.[149)] Das Haupterfordernis der Betätigung eines Chores "wird in der Pflege des Kulturellen" erblickt.[150)] Die große Erziehungsaufgabe, die sich die bürgerliche Unterschicht stellt, ist eine Breitenarbeit.

Äußerlich zeigt sich dies in der Forderung nach großen Chören, innerlich geht es aus dem Leitgedanken des D.A.S. hervor: "Jeder Arbeiterchor eine Erziehungs- und Bildungsgemeinschaft".[151)]

Die Chorvereinigungen der bürgerlichen Unterschicht sind nach der Emanzipation von 1918 innerhalb weniger Jahre zu einem kulturellen Faktor geworden. Der Anschluß an die Leistungen der Oberschicht ist gefunden, aber darüber hinaus gleichzeitig die Verbindung zu der Mittelschicht hergestellt. Musikalisch-chorisch ausgedrückt heißt das: Es gibt Chöre, die nicht nur Chor-Orchesterwerke aufführen, sondern sich auch der Pflege des a-cappella-Gesanges widmen. Der D.A.S. bildet den Kopf aller künstlerisch wertvollen Arbeit. Von hier kommen die Anregungen, Beratungen und Beispiele zur Erziehung einer bis dahin kulturell wenig in Erscheinung getretenen bürgerlichen Schicht. Aus dem Suchen nach "eigenen musikalischen Formen" heraus entspringen die "sozialistischen Balladen, Oratorien" etc., die später noch betrachtet werden.

Es gehört zur Tragik der bürgerlichen Unterschicht, daß der 1928 noch vorhandene, scheinbar nie erlahmende Schwung der Begeisterung bereits fünf Jahre danach enden muß. In diese Entwicklung gerät sie jedoch nicht ganz schuldlos. Eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Einstellung und die Tatsache, daß aus der Gründerzeit mitübernommene Elemente nie restlos getilgt werden können,[152)] lassen die Unterschicht nun ebenfalls in die "Welt der Imitation" geraten, in der jeder versucht, höher zu steigen, sich nach oben bückt und nach unten tritt.[153)]

Und doch darf die Zeit, in der die bürgerliche Unterschicht auf der Höhe ihres Wirkens steht, auch zu den Höhepunkten des Chorgesanges moderner Prägung gerechnet werden.

I. Kapitel

Die Chorvereinigungen (Gesangvereine) in Frankfurt am Main

A. Die Zeit der Gründung von Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts Die Teilung in Mittel- und Oberschicht

Über die Tätigkeit der in Frankfurt a.M. sehr beliebten "Collegia musica" setzen etwa um 1800 die Berichte aus.[1] Es ist dies die Zeit, in der sich der soziologische Wandel von den abgeschlossenen,[2] wenn auch öffentlich musizierenden "Collegien"[3] zum freien Chorgesang hin vollzieht. Der Hinweis de Barys auf die Aufführungen von Haydns Oratorium "Die Schöpfung"[4] und die bei Preussner erwähnten "Ignorantenkonzerte"[5], sind wohl ein Anfang. Aber beide haben auf die Entwicklung des Chorwesens keinen entscheidenden Einfluß. Doch darf angenommen werden, daß dadurch den späteren, ersten freichorischen Verbindungen eine gewisse Anzahl von Sängern zur Verfügung stand; zumindest was die Bereitschaft zum Singen überhaupt betrifft.

Der erste nachgewiesene Chor, der den Keim der späteren Entwicklung in sich trägt, dürfte der "Düringsche Männerchor" von 1805 sein.[6] Auch hier handelt es sich um einen Versuch.[7] Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß er, obwohl als Männerchor gegründet, zur Grundlage des "Cäcilienvereins" wird, also zu einer gemischtchorischen Vereinigung.[8]

Die Entwicklung des Chorwesens spielt sich in der ehemals Freien Reichsstadt Frankfurt a.M. zunächst in Privatzirkeln ab.[9] Schelble,[10] dem hier wohl die Rolle des Initiators zufällt, führt sogenannte "Matineen" durch, in denen er zunächst Männerchöre zu Gehör bringt. Dem Wunsch nach gemischter Chorliteratur wird aber sehr bald Rechnung getragen, und es entsteht 1818 mit dem "Cäcilienverein" die erste größere Singgemeinschaft.[11] An ihrem Zustandekommen ist neben Schelble besonders Marianne von Willemer interessiert.[12] Nach einem

Jahr zählt der Verein bereits 70 Mitglieder.[13] Schon 1820 können zwei größere Werke aufgeführt werden, über die Marianne von Willemer berichtet.[14] In der "Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" läßt sich der Werdegang des "Cäcilienvereins" verfolgen,[15] der bald zu den "vorzüglichsten seiner Art in Deutschland" gezählt wird.[16]

Schelbles Streben ist von Anfang an auf klassische Musik und Oratorien gerichtet, wie es auch in § 1 der Satzungen des Vereins bestimmt wurde;[17] und obwohl es sich bei der Gründung um einen Zirkel handelt, der nur in privatem Kreis musizieren soll, tritt man bald, der Entwicklung der Zeit folgend, öffentlich auf.[18]

Wie in den Jahren seiner Gründung, repräsentiert der "Cäcilienverein" auch in der Folge die bürgerlich-aristokratische Schicht.[19] Aus der Struktur seines soziologischen Aufbaues und der Art, wie hier musiziert wird - getreu des bereits erwähnten § 1 der Satzungen konservativ, aber künstlerisch einwandfrei - könnte man ruhig von einer Weiterführung der "Collegia musica" sprechen, zumal es sich auch jetzt um einen in sich abgeschlossenen, wenn auch nun wesentlich erweiterten Kreis der oberen Schicht des Bürgertums handelt. Zwar wird gelegentlich von "volkstümlichen Konzerten" und geselligen Veranstaltungen berichtet, aber allein die Tatsache, daß diese kaum erwähnt und selbst die konzertähnlichen Darbietungen nur von Vize-Dirigenten geleitet werden,[20] beweist, daß man nicht gewillt ist, sich dem Streben der um 1830 einsetzenden mittleren Schicht anzuschließen. Die Entwicklung des "Cäcilienvereins" verläuft unabhängig neben diesen weiter.

Eine solche Betrachtung wäre aber unvollständig, wollte man nicht eine weitere wesentliche Institution der bürgerlichen Oberschicht erwähnen: das "Museum". Ursprünglich als eine "Gelehrten- und Künstlergesellschaft" gegründet,[21] in der Naturwissenschaften, Philosophie und Musik gepflegt wurden, wird es nach 1848 zu einem reinen Konzertinstitut,[22] das bald "einen Platz unter den vornehmsten der Welt einnimmt".[23]

Zwischen diesen beiden Organisationen der oberen Schicht besteht zur Zeit Schelbles zunächst eine enge Verbindung, die dann aber bis zum Jahre 1848 abreißt. Erst durch das Einsetzen eines gemeinsamen Kapellmeisters wird diese Verbindung wieder hergestellt und auch für die spätere Zeit gehalten.[24] Trotz gewisser Diskrepanzen kann im Höchstfall von einer künstlerischen Rivalität - "Cäcilienverein" als Chor und "Museum" als Orchester[25] - keineswegs aber von einer soziologischen Trennung gesprochen werden. Schelble bleibt es natürlich nicht verborgen, daß auch innerhalb seines "Cäcilienvereins" Strömungen spürbar werden, sich der Geselligkeit zuzuwenden. Deshalb gründet er, nach dem Vorbild der "Berliner Singakademie",[26] aus Mitgliedern des "Cäcilienvereins" 1826 "zur Pflege des Männergesangs die "Liedertafel".[27] Der Verein besteht in seiner ursprünglichen Form jedoch nur ein Jahr und lebt erst 1834 wieder auf.[28] Es sind wohl keineswegs nur widrige Verhältnisse, die Schelbles Versuch zum Scheitern bringen; wichtiger scheint die Tatsache, daß zur Gründung eines Männerchores aus Mitgliedern der Oberschicht die soziologischen Voraussetzungen fehlen.[29] Aber Schelble hat ohne Zweifel mit der Gründung dieses Vereins den Anstoß für die nun einsetzende Entwicklung der Frankfurter Männerchöre gegeben. Als sich nämlich nach 1834 ein struktureller Wandel vollzogen hat, nimmt der Verein für die nächsten Jahre entscheidenden Anteil an dem Männergesangswesen der Stadt.[30]

Am 15. Februar 1828 wird der "Frankfurter Liederkranz" gegründet.[31] Auf Wunsch mehrerer Mitglieder des Düringschen Singvereins, insbesondere eines Soloquartetts, werden befreundete Sänger gebeten, sich "an der Stiftung eines Vereins für vierstimmigen Männergesang zu beteiligen".[32] Man gibt sich selbst strenge Satzungen, und nach zehn Jahren umfaßt der "Liederkranz" 140 Mitglieder. Ein Beweis für die Beliebtheit des Vereins, aber auch für das Bedürfnis inner-

halb der bürgerlichen Mittelschicht nach einer solchen Organisation.

In Liederbüchern werden die ausgewählten Chöre gesammelt, die gesungen werden sollen.[33] Sie enthalten fast durchweg Kompositionen guter Meister.[34] Durch das Mitglied W. Speyer kommt Felix Mendelssohn-Bartholdy in Berührung mit dem "Liederkranz". Hier lernt er erstmals den "Gegensatz zur norddeutschen Richtung kennen und fördert sie epochemachend durch seine Kompositionen".[35] 1840/41 verbreiten sich die Vertonungen Mendelssohns von "Jäger Abschied" und "O, Täler weit o, Höhen" von Frankfurt a.M. aus.[36]

Von Anfang an tritt der Verein in Form sogenannter "Liederkränze" in der Öffentlichkeit auf. Einerseits ist es ein Bedürfnis der Sänger, sich hören zu lassen, andererseits gefällt die neue Art des vierstimmigen Männergesangs. Alle Eintrittskarten werden durch die Mitglieder verteilt. Die Aufführungen sind an ein bestimmtes Programm gebunden, das meist aus zehn bis fünfzehn Stücken besteht. Im ersten Teil werden ernste, pathetische und patriotische Chöre gesungen, im zweiten Teil heitere Gesellschaftslieder und im dritten komische Gesänge. Die Pausen zwischen "den einzelnen Abteilungen werden zu Erfrischungen benutzt".[37] Am Ende bleibt man noch zur Geselligkeit zusammen. Solche "Liederkränze" finden drei- bis viermal im Jahr statt. Die gesanglichen Leistungen müssen auch sehr beachtlich gewesen sein,[38] denn das "Museum" fordert den Verein auf, inherhalb seiner Aufführungen mitzuwirken.[39]

1829 feiert der "Liederkranz" den 80. Geburtstag Goethes und erregt damit den Unwillen eines großen Teils der Bürger.[40] 1831 gibt man ein Konzert zum "Wohle geflüchteter Polen", wie überhaupt öfter solche "Concerte zu wohltätigen Zwecken" gegeben werden. Man besucht andere Städte und unternimmt Sängerfahrten.[41] Die Verbindung nach allen Richtungen wird aufgenommen, und der Gemeinschaftsgedanke so gefördert, daß die Durchführung von Sängerfesten eine logische Folgerung ist.[42]

Bis zum Jahre 1838 haben sich in Frankfurt a.M. vier Männerchöre gebildet: der "Liederkranz", die "Liedertafel" und die Vereine "Arion" und "Sachsenhäuser Sängervereinigung".[43] 1845 werden von Müller neun Männerchöre gezählt.[44] Jedoch liegt für 1846 ein authentischer Bericht über die Chöre in Frankfurt a.M. vor, in dem acht Männerchöre gewürdigt werden.[45] Daneben existiert selbstverständlich der "Cäcilienverein" und außerdem "Instrumental- und Musikvereine".

Bei dem von Müller erwähnten und in der "Gemeinnützigen Chronik" nicht aufgeführten neunten Verein handelt es sich offensichtlich um den 1844 gegründeten "Frankfurter Liederzweig".[46] Das vorhandene Material gibt zwar über die Gründung des Vereins nicht sehr viel Auskunft,[47] doch müssen erhebliche Schwierigkeiten bestanden haben. Im Gegensatz zu den bereits bestehenden Männerchören ist nämlich der "Liederzweig" ein "Zusammenschluß fremder Handwerksgesellen". Es ist ganz natürlich, daß nicht nur in den Kreisen des Bürgertums der Männergesang gepflegt wird, sondern auch bei den in Frankfurt am Main angesiedelten Handwerkern.[48] Obwohl das alte Herbergswesen, der Zunftzwang und "sonstige veraltete Einrichtungen" aufgehoben sind,[49] wird es von seiten der Stadtväter den Gründern doch schwer gemacht, Fuß zu fassen. Man betrachtet die Einrichtung "fremder Leute", d.h. stadtfremder Menschen, sehr mißtrauisch und steht ihr solange ablehnend gegenüber, bis sich vier Bürger bereitfinden, die Bürgschaft für den Verein zu übernehmen.[50] Die Statuten des "Liederzweig" enthalten besondere Hinweise über "sittliches Benehmen inner- und außerhalb des Vereins". Zweimal in der Woche werden Gesangsstunden abgehalten, samstags trifft man sich zu geselligem Beisammensein und sonntags zu gemeinsamen Ausflügen. Lange Jahre hindurch werden die Vereinskonzerte stets im Januar oder Februar abgehalten; zwar mit Restauration, aber ohne Tanz. Die Sänger nehmen Verbindung

mit ihren Heimatorten auf, und so steht der Verein sehr bald "mit aller Welt in Verbindung".[51)]

Die Besonderheit an diesem Verein ist, daß es sich hier erstmalig um eine bürgerfremde Schicht handelt, die sich zusammenschließt. Es ist keineswegs allein die Ablehnung gegen das absolut "Fremde", sondern gegen eine gewisse Artfremdheit. Man spürt, daß sich eine neue Entwicklung anbahnt, und versucht, ihr nach bestem Wissen zu begegnen. Die ersten Anzeichen einer erneuten Teilung der bürgerlichen Schichten zeichnen sich so ab. In der Zeit der Gründung führt eine Gleichgesinntheit die Handwerksgesellen zu dieser Verbindung. Der Schritt geht über das reine Prinzip der Interessiertheit hinaus und umfaßt das Prinzip soziologischer Grundsätze. Man unterwirft sich gern strengen Satzungen einfach deshalb, weil dadurch die Organisation ermöglicht wird.

Durch die zeitlichen Entwicklungen und Gärungsprozesse haben sich die sozialen Schichten vorübergehend einander genähert. Wenn man den "Düringschen Singverein" als ersten Männerchor wertet, geht er zwar im "Cäcilienverein" auf, gibt aber später die unmittelbare Anregung zur Bildung des ersten Männerchores der bürgerlichen Mittelschicht, den "Liederkranz". Andererseits hat die "Liedertafel", ebenfalls aus dem "Cäcilienverein" heraus gegründet, erst dann Lebensfähigkeit,[52)] als 1834 eine gewisse soziale Umschichtung vollzogen ist. Man kann deshalb, gemessen am 1828 gegründeten "Liederkranz", durchaus von einer vollzogenen Aufspaltung oder Trennung des Bürgertums in Mittel- und Oberschicht bis 1830 sprechen.

Die Organisationen der Oberschicht lehnen sich in gewissem Sinne an die Richtung der "Collegia musica" an und füllen sie nur mit anderen Impulsen. Die Satzungen des "Cäcilienvereins", des "Museum"[53)] und der bisher noch nicht erwähnten "Musikalischen Akademie von 1817",[54)] lassen diese Ansätze sofort erkennen.

Anders liegen die Verhältnisse bei den Männerchören der Mittelschicht. Zunächst kommt es zur natürlichen Reaktion gegen die Einrichtungen der Oberschicht. Man schirmt sich gegen eventuelle Einflüsse solange ab, bis die eigene Sicherheit gefunden ist.[55] Dann aber versucht man durch "Liederkränze" und die immer wieder erwähnten "Ausflüge an Himmelfahrt" jeglichen Standesunterschied zu verwischen[56] und durch Konzerte und geselliges Zusammensein Geltung nach außen zu erlangen. Überhaupt ist das gesellige Leben nicht ein Ausleben, sondern eine Notwendigkeit, die zum Erfassen des Einzelmenschen notwendig ist.

Das Individuum möchte die einmal gefundene Form der Gemeinschaft nicht mehr durch falsche Freiheiten verlieren und unterwirft sich deshalb freiwillig strengen Satzungen. Man ist also gewillt, gewisse individuelle Freiheiten zu Gunsten der Organisation aufzugeben, weil man sich in ihrem Kreis sicher fühlt. Selbstverständlich führt das Nebeneinander der beiden soziologischen Schichten auch zu Spannungen, wie sie beispielsweise in der Absage des "Liederkranz" an das "Museum" erkennbar sind[57] und deren Ursache in der Nichtachtung und mangelnden Anerkennung der eigenen Welt gelegen haben dürfte. Demgegenüber ist für eine unentgeldliche Mitwirkung bei "Concerten zu mildthätigen Zwecken", die sofortige Bereitschaft zu finden. Hierbei ist natürlich mitentscheidend, daß man als Verein in der nunmehr gewonnenen Freiheit auch als Gönner auftreten kann.

Neben den chorischen Organisationen betätigen sich noch "Instrumental- und Musikvereine", deren Aufgabe es ist, "Instrumentalmusikstücke zur Aufführung zu bringen, welche, wie Sinfonien und überhaupt Orchester-Compositionen, hier nicht leicht dem Publikum geboten werden".[58] Es sind gleichfalls Dilettanten, deren Wirken auch ein Beispiel für die Entwicklung jener Zeit ist.

Das für 1848 vorgesehene Bundessängerfest in Frankfurt a.M. findet nicht statt. Müller streift diese Tatsache mit dem Satz:"... das geplante Bundessängerfest... fiel auf Grund der politischen Spannungen aus"[59], während Weissmann meint: "Die Februar- und Märzrevolution brachten die Vorbereitungen zum Ersticken"[60]. Danach scheitert die Ausführung nicht an der organisatorischen Frage, die durch die Zeitumstände bedingt ist, sondern in erster Linie an der politisch-indifferenten Haltung des Bürgertums überhaupt. Frankfurt a.M. ist bis zur Mitte des Jahrhunderts modisch nach Frankreich[61] und politisch nach Habsburg[62] orientiert. Man steht den Einheitsbestrebungen mit preußischer Autorität völlig fremd gegenüber.

Aber es kommen noch weitere Gründe hinzu. Bei Weissmann findet sich der bezeichnende Satz zu diesem Geschehen: "... der Sänger stehet über den Parteien"[63]. Hier ist die grundsätzliche Einstellung zur Revolution von 1848 spürbar. Von der bisherigen politisch-freiheitlichen Haltung der Männerchöre und damit der Mittelschicht ist im selben Moment nichts mehr zu spüren, als von gesetzgebender Seite ein ernsthafter Schritt dagegen unternommen wird. Der Schwung der Anfangsjahre, mag er auch immer nationalfreiheitliche Elemente haben, ist soweit ausgeklungen, daß man die rückläufige Entwicklung anläßlich der Revolution von 1848 nur noch als äußeren Beweis betrachten kann. Die bürgerliche Welt hat sich fest etabliert, und neue Teilungstendenzen zeichnen sich ab. Der Stillstand der Männerchorbewegung beginnt nicht 1871, wie nach Lage der politischen Entwicklung angenommen werden müßte, sondern bereits 1848.

Alle Berichte über die Jahre 1848/49 sagen dasselbe aus: Das Vereinsleben ruht, kaum daß man sich einmal verstohlen zusammenfindet. Es kommt nur langsam wieder in Gang. Entsprechend können auch bis zum Jahre 1856 nur drei Neugründungen nachgewiesen werden.[64]

Musikalisch versucht man um 1850, dem Männerchor neue Impulse zu geben.[65] Weissmann meint jedoch dazu, daß diese Entwicklung dem Männergesang nicht "förderlich" gewesen sein könnte.[66] Es macht sich also auch hier eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, deren weiterer Fortgang tatsächlich dann zu einem Niedergang führt. In der Mittelschicht setzt also etwa um die Mitte des 19. Jh. in soziologischer und musikalischer Hinsicht ein Wandel ein.

B. Die bürgerliche Mittelschicht in Frankfurt a.M. von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914

1. Die Zeit bis 1866

Die Bürger der mittleren Schicht stehen den politischen Ereignissen von 1848 mit einer gewissen Vorsicht gegenüber. In der oberen Schicht dagegen geht die Entwicklung einen Schritt weiter. Das Scheitern der Paulskirchenversammlung bringt das Patriziat noch mehr in den Vordergrund. Frankfurt wird wieder Fremdenstadt wie zur Glanzzeit der Messen, doch jetzt mit einem vorwiegend diplomatischen Anstrich. "...man trägt den Reichtum der Stadt offen zur Schau".[67] Dies ist im Vereinsleben sofort spürbar. Der Dilettantismus bekommt den Beigeschmack des Minderwertigen;[68] das "Museum" wird ein reines Konzertinstitut, und seine Veranstaltungen bilden den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens der Oberschicht. Es kommt zum Zusammenschluß der beiden großen Vereinigungen "Museum" und "Cäcilienverein", die seit Schelbles Tod nebeneinander bestehen.[69] Man beruft einen gemeinsamen Kapellmeister und beendet damit eine scheinbare Rivalität.

Der kulturelle Wert der Mittelschicht, d.h. der Männergesangvereine verliert aber so im musikalischen Leben der Stadt endgültig

an Bedeutung. Die Revolution von 1848 wirkt sich für die Mittelschicht negativ,[70] für die Oberschicht positiv aus.

Ab 1849 nehmen zwar die Männerchöre wieder die Gesangsproben auf, 1852 werden auch Vereinsfeste erwähnt,[71] aber von einem richtigen Aufleben kann erst nach 1856 wieder gesprochen werden.[72] In diesem Jahr gibt es in Frankfurt a.M. etwa zwölf Männerchöre, die aber zu den "leistungsfähigsten gehören".[73] Daneben werden wohl noch einige Gesangvereine bestanden haben, die jedoch nicht mehr nachgewiesen werden können.[74]

Das Leben der chorischen Organisationen vollzieht sich nun unter anderen Voraussetzungen. Man nimmt größeren Anteil an dem Wirken seiner Nachbarn und sucht untereinander Verbindung mit der Absicht, sich anzulehnen. Dies führt 1860 zu einem Zusammenschluß, der schon einige Jahre in Vorbereitung ist, nämlich die Vereinigung von 13 Männerchören mit etwa 600 Sängern, unter dem Namen: "Verbündete Frankfurter Männergesangvereine".[75] Der Anlaß hierzu ist das Schillerfest von 1859, bei dem auch das "Freie deutsche Hochstift" gegründet wird.[76] 1863 tritt der "Liederkranz" als fünfzehnter Verein den "Verbündeten" bei.[77]

Etwa zur selben Zeit muß auch der "Maintal-Sängerbund" gegründet worden sein, dem sich aber die "Verbündeten" nicht anschließen, obwohl man die Veranstaltungen dieses Bundes immer wieder besucht.[78] Diese lokal bedingten Bestrebungen können noch ergänzt werden durch den Hinweis auf das zahlenmäßige Anwachsen der Männderchöre in Deutschland[79] und die Gründung des "Deutschen Sängerbundes" 1862 in Coburg.[80]

Die allgemeine Entwicklung im Männerchorwesen wird aber auch in Frankfurt a.M. bestätigt. Aus den zwölf registrierten Vereinen von 1856 sind bis zum Jahre 1865 24 Vereine geworden.[81] Dadurch kommen jetzt drei anstatt wie bisher zwei Vereine auf 10 000

Menschen. Dies ist für die städtischen Verhältnisse nicht tragbar, und so lösen sich tatsächlich bald danach wieder fünf Vereine auf.[82]

Bis zum Jahre 1865 sind in Frankfurt a.M. die bekanntesten Dirigenten ohne Zweifel Schelble, der verdienstvolle Leiter des "Cäcilienvereins", J. Just und Heinrich Neeb. Ihr Einfluß auf die Entwicklung des Männerchorwesens - Schelble gründet ja auch die "Frankfurter Liedertafel" - ist nicht zu verkennen und wird noch durch die Vielzahl der von ihnen geleiteten Chöre deutlich.[83] Das Gehalt eines solchen Chorleiters beläuft sich auf etwa 30 fl. im Jahr - das sind etwa DM 50,-, was allerdings nur bei größeren Vereinen erwähnt und wohl auch nur von diesen gezahlt wird.[84] Es finden ein- bis zweimal in der Woche Proben statt, und jeden Monat muß ein neues Lied eingeübt werden, das der Dirigent außerdem in ein "Singbuch" einzutragen hat.[85] Die Vereinsbeiträge belaufen sich auf 5-6 fl. pro Mann im Jahr.[86]

Neben den sehr geringen Ausgaben für den Dirigenten haben die Vereine an Saalmieten zwischen 60 und 350 fl. im Jahr zu zahlen. Hinzu kommen häufig noch die Kosten für Beleuchtung und Heizung, die den Verein auch noch einmal mit etwa 24 Kreuzer pro Abend belasten konnten.[87] Diese "Beleuchtung", die oft nur aus vier Talgkerzen besteht, zwingt die Sänger immer wieder, ihre "eigenen Kerzen" mitzubringen.[88]

Die vorhandenen Räume der Gastwirtschaften eignen sich weder in der Größenordnung noch akustisch zur Durchführung eines Konzertes, so daß die Saalfrage bis 1861 sehr unbefriedigend bleibt. Dieses Problem wird für die Frankfurter Musik- und Gesangvereine mit der Fertigstellung des "Saalbau" gelöst.[89] Am 18. November 1861 eröffnet der "Cäcilienverein", in Verbindung mit dem "Rühlschen Chor" den

neuen Konzertsaal, und schon am 26. November gibt auch der "Liederkranz" erstmals dort ein Konzert.[90]

2. Die Zeit nach 1866

Das Jahr 1866 bringt speziell für Frankfurt a.M. eine neue politische Entwicklung, die zu einer Umstellung führt: die Freie Reichsstadt wird preußisch. Über sechs Jahrhunderte waren die Frankfurter gewohnt, in eigener Sache allein zu entscheiden; und nun steht man plötzlich vor einer preußischen Abhängigkeit. Noch immer liegen die Sympathien mehr beim habsburgischen Herrscherhaus.

Im Leben der chorischen Organisationen ist eine Reaktion sofort zu spüren. Sämtliche Gesangvereine stellen im Juni 1866 ihre Tätigkeit ein,[91] und von einem geordneten Gesangsleben kann man erst wieder ab 1867 sprechen.[92] Hauptsächlich aber wirkt sich dieses politische Ereignis auf das Zusammengehörigkeitsgefühl der Frankfurter Vereine aus. Als sie sich 1868 zu Gunsten des Dom-Neubaues mit einem Konzert zur Verfügung stellen, stehen zwar an ihrer Spitze wieder die "Verbündeten", von 15 Vereinen des Jahres 1863 sind aber nur noch sieben übriggeblieben.

Vergebens versucht man, durch Revidieren der Satzungen das Interesse in den Organisationen erneut zu wecken. Aber nicht nur bei den älteren Vereinen, sondern auch bei den neugegründeten besteht die Abneigung gegen eine Bindung.[93] Über 20 Jahre hält sich diese Tendenz, und erst im Jahre 1884 kommt es wieder zu einem Zusammenschluß in der "Frankfurter Sängervereinigung". Sie besteht zunächst aus acht Vereinen und umfaßt 1903 zehn Vereine mit etwa 1200 Sängern. Daneben hat sich noch eine weitere Organisation gebildet, der "Allgemeine Sängerbund", dem 1903 weitere sechs Vereine angehören. Hier steigt die Zahl bis 1909 auf acht Vereine an.[94]

Von den bis 1870 gegründeten 54 Männerchören bestehen im Jahre 1870 nur noch 23 "leistungsfähige"[95]. Im Zeitraum zwischen 1871 und 1914 werden noch einmal 66 Neugründungen nachgewiesen; hinzu kommen weitere 19 Vereine, deren Gründungsjahr nicht genau festliegt[96].

Neben den Männergesangvereinen der bürgerlichen Mittelschicht gibt es auch Vereine, die soziologisch betrachtet nur bedingt getrennt von jenen stehen und eine gewisse Verbindung zur Chorbewegung haben.

Da ist zunächst der "Verein für Kirchengesang" zu erwähnen, der 1854 entsteht und wohl zu den ältesten Gesangvereinen katholischer Konfession gerechnet werden darf[97]. Das Material über seine Gründerzeit ist lückenhaft. Wahrscheinlich waren die Bindungen innerhalb der Vereinigung zunächst auch nur sehr lose. Gedruckte Protokolle finden sich etwa ab 1880, und so läßt sich auch erst von diesem Zeitpunkt an ein besserer Einblick in das Wirken des Vereins gewinnen. Nicolaus Grossmann, der Gründer des "Grossmannschen Gesangvereins", leitet um 1850 auch die musikalischen Aufführungen der katholischen Gemeinde. Diese finden allerdings nur an Fronleichnam und am Weißen Sonntag statt. Erwähnt wird die Aufführung von Haydns "Krönungsmesse" am 30.V.1850 unter der Leitung von Musikdirektor Dr. Henkel. Dies war wohl der Anlaß zur Gründung des "Vereins für Kirchengesang". Man hofft, zu "gleichmäßigen Leistungen zu kommen" und verspricht sich eine "Verbesserung des kirchlichen Volksgesanges an Sonn- und Feiertagen". Aber noch um 1860 sind keine Anzeichen zu erkennen, an die Öffentlichkeit zu treten. Dementsprechend hat der Verein auch keine Einnahmen, während die "Ausgaben sehr hoch sind". Später stattfindende Konzerte werden zu "wohltätigen Zwecken" gegeben, nämlich für Orgelbau, Kirchenbau, Almosenkasten etc.

Im Ganzen gesehen, hat dieser Verein kaum irgendwelchen Einfluß auf die allgemeine Entwicklung. Sie bleibt den Männergesangvereinen der bürgerlichen Mittelschicht vorbehalten. Denn die Kirche

ist keineswegs stark genug, das Interesse auf sich zu lenken, obgleich dem damaligen Fühlen und Denken ein stärkerer Zug in dieser Richtung entsprochen hätte.[98)]

1861 wird der "Philharmonische Verein" gegründet.[99)] Es sind dies musikausübende Dilettanten, die sich um die Pflege klassisch-sinfonischer Musik bemühen. Bisher war die einzige Institution dieser Art das "Museum". Als Einrichtung und Treffpunkt der oberen Schicht bleibt es für die mittlere nur bedingt erreichbar. Soweit wäre die Gründung ohne Zweifel berechtigt, aber sie kommt zu spät. Einmal, weil an universeller Bildung kaum noch Interesse vorliegt und das Bürgertum in einer Welt der Geselligkeit lebt, zum andern, weil in jener Zeit der Übergang vom Dilettanten zum Berufsmusiker bereits abgeschlossen ist.[100)] Es handelt sich also hier mehr um ein Streben, es der nächsthöheren sozialen Schicht gleichzutun. Die Satzungen des acht Jahre später gegründeten "Tonkünstlervereins Leierkasten" zeigen die gleiche Tendenz.[101)]

Nach 1870 beginnt die Zeit der Wettstreite. Sie werden nach 1899 sogar mit den sogenannten "Kaisersingen" offiziell gefördert.[102)] Das Bürgertum der mittleren Schicht verharrt in den einmal selbst gezogenen Grenzen. Selbst die Geselligkeit, ursprünglich durch den Gesang gefördert und belebt, verdrängt die künstlerische Richtung des Singens mehr und mehr und bleibt der Mittelpunkt des Vereinslebens bis 1914.

C. Der Verein (die Einzelzelle) als Beispiel der Entwicklung Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914

1. Der "Neebsche Männerchor"

Bei einer näheren Betrachtung einzelner Vereine ergeben sich naturgemäß Schwierigkeiten verschiedener Art. Viele Männerchöre des

19. Jh. sind sehr unbeständig.[103] Sie teilen sich oder verschmelzen miteinander, lösen sich wieder auf oder ändern mit dem Wechsel der soziologischen Zugehörigkeit ihren Namen.[104] In jedem Falle sind dem Betrachter Grenzen gezogen. Es werden also Beispiele gewählt, für die solche Einschränkungen nicht zutreffen.[105]

Der Komponist, Männerchordirigent und als Mensch hochangesehene Heinrich Neeb gründet am 1. August 1865 den "Neebschen Männerchor".[106] Diese Vereinigung hat zunächst einige Schwierigkeiten zu überwinden, denn die Gründung erfolgt zu einer Zeit, in der die Männergesangvereine in Frankfurt a.M. "allgemein eine rückläufige Bewegung erfahren". Hinzu kommt bei den Organisatoren eine gewisse "Unerfahrenheit in der Vereinspraxis"[108] und außerdem die oben erwähnte politische Entwicklung von 1866.

Durch die Wahl eines Vorstandes und das Festlegen von Satzungen[109] versucht man die internen Probleme zu lösen. Jedoch bewegt sich der "Männerchor" zunächst "im Rahmen der gleichgearteten Vereine der Zeit"[110] und die Zahl der Mitglieder steigt und fällt bis 1890,[111] dem Jahr des 25-jährigen Bestehens.[112] Von da an vergrößert sich der Verein ständig.[113]

Der"Neebsche Männerchor" gibt sein erstes Konzert am 30. März 1867, das zweite am 26. Februar 1871. Gerade das Programm der letzten Veranstaltung weist den Zeitumständen entsprechend ein beachtliches Niveau auf.[114] Mit dem Ausscheiden des Gründers aus dem Verein - Neeb legt im Februar 1874 die musikalische Leitung nieder - sinken sofort die kulturellen Leistungen. Man pflegt nun mehr die Geselligkeit und gibt erst ab 1878 wieder eigene Konzerte.[115] Diese waren selbstverständlich noch sogenannte "Tischkonzerte", und die erwähnten "Humoristischen Vorträge" während der Pausen lassen es interessant erscheinen, solche "Vorträge" von einer Weihnachtsfeier des Jahres 1876 einmal als Vergleich heranzuziehen.[116]

Nach mehrmaligem Dirigentenwechsel übernimmt 1882 Gottfried Angerer die Leitung des Chores. Unter seiner musikalischen Führung wird der wesentliche Schritt vom Tisch- zum Stuhlkonzert getan, und zwar im einzigen für "größere Chorvereine in Betracht kommenden Saal, dem Saalbau".[117] 1883 erscheint zum letzten Male ein "Unterhaltsamer Teil" auf dem Konzertprogramm.[118] Die Unmöglichkeit einer Verbindung von Konzert und Unterhaltung scheint von den maßgeblichen Kreisen des Vereins erkannt worden zu sein und führt zu dem Schluß, "die verschiedenen Zweige ernster und humoristischer Kompositionen für die Folge voneinander zu trennen".[119] Jedoch behält man den traditionellen "Ball nach dem Konzert" bei, was 1886 erneut zu Diskussionen über das Thema "Erbauung und Vergnügen" führt.[120] Da die konsequente Einstellung zum Konzert fehlt, muß man sich gefallen lassen, daß die "Polonaise im Anschluß an das Konzert freudigst herbeigesehnt war, schon vor Verklingen der letzten Note".[121]

Die Programme der Zeit unterscheiden sich nur unwesentlich voneinander.[122] Sie bestehen aus zehn bis zwölf Darbietungen, die zu gleichen Teilen von Chor und Solisten bestritten werden. Volkstümliche Chöre dominieren, und ausgesprochene Volksliedsätze erscheinen kaum. 1895 wird die erste Chorballade aufgeführt.[123] Eine Ausnahme bildet das Konzert von 1908, das dem "um den Chorgesang so verdienten" Max Bruch zugedacht ist.[124] 1912 und 1913 wirkt der Verein noch bei Aufführungen von Mahlers achter und Beethovens neunter Sinfonie mit.[125]

Bechtold erwähnt in der Geschichte des Vereins bis 1914 zwei Wettstreite, an denen die "Neeber" teilnehmen. Es ist jedoch offensichtlich, daß der Verfasser nur die wesentlichen Ereignisse herausgreift und die Teilnahme an Veranstaltungen ähnlicher Art in kleinerem Rahmen unerwähnt läßt.[126] Nachdem 1881 Casimir Freund die Leitung des Chores übernommen hat, wagt man es, im gleichen Jahr an einem Wettstreit in Wiesbaden teilzunehmen.[127] Obwohl der Chor mit 51 aktiven Sängern zu

den zahlenmäßig schwächsten zählt, gewinnt man einen guten 4. Platz. Es scheint jedoch schon vor der Abreise keine sehr gute Stimmung geherrscht zu haben[128]; denn trotz des Erfolges - man gewinnt Trinkhörner und einen silbernen Pokal - verringert sich erneut die Zahl der Sänger.

Der zweite Wettstreit, an dem die "Neeber" teilnehmen, findet im Jahre 1891 ebenfalls in Wiesbaden statt. Diesmal erringt man einen 1. Platz und gewinnt neben Kaiserbüste und einer Silberplakette noch 1000,- Mark. Bechtold hält diesen Erfolg für den ausschlaggebenden Faktor der weiteren Entwicklung des Vereins.[129] Dem steht entgegen, daß am Ausgang des 19. Jh. überall eine zahlenmäßige Steigerung des Mitgliederbestandes einsetzt und die nun üblich werdenden "Sängerfahrten"[130] wohl in erster Linie die Folge eines gewissen Wohlstandes und einer Erleichterung des Reisens im allgemeinen sind.

Die Frage eines Frauenchores stand bei den "Neebern" nie zur Diskussion.[131]

2. Der "Schulersche Männerchor"

Im Frühjahr 1864 wird von einer Anzahl junger Mitglieder eines Turnvereins in Sachsenhausen eine Gesangsabteilung gegründet, der ihr erster Dirigent, Georg Schuler, auch seinen Namen gibt.[132] Die Entwicklung dieses Vereins verläuft im großen und ganzen genau wie beim "Neebschen Männerchor". Auch hier müssen dieselben Schwierigkeiten der Anfangsjahre überwunden werden. Die Mitgliedszahlen schwanken bis 1890 und steigen dann stetig bis auf 170 ausübende und 274 unterstützende Mitglieder im Jahre 1914. Der eigentliche Name "Schulerscher Männerchor" entsteht im Jahre 1881 durch eine Umbenennung oder Neugründung, was in diesem Falle nur eine Formsache ist.

Im Gegensatz zu den "Neebern" konzentriert man bei den "Schulern" die Arbeit noch mehr auf die Teilnahme an Gesangswettstreiten. So wirkt der Verein 1884 in Bonn und 1891 in Wiesbaden an "Internationalen Gesangswettstreiten" mit, ohne aber die eigenen Erwartungen zu erfüllen. Obwohl durch die Teilnahme in Wiesbaden auch in diesem Verein Spannungen entstehen, geht man 1892 noch einmal zu einer solchen Veranstaltung nach Karlsruhe. Erst danach wird der Entschluß gefaßt, vorerst an keinem Wettstreit mehr teilzunehmen und mehr die Sängerfahrten zu pflegen.[133)]

Die vorliegende Chronik weist nach 25 Jahren 29 "selbständige große Konzerte" auf. Da im gleichen Zeitraum nur 76 Chöre einstudiert worden sind, scheint der Begriff "großes Konzert" nicht allgemeinen Maßstäben zu entsprechen.[134)] Die nach 1892 veranstalteten Konzerte überraschen teilweise durch ihre Überschriften, wie "Liederabend" (1894), "Volksliederabend" (1895, 1912, 1913) oder "Populäres Konzert" (1896, 1897, 1898). Bei einem Vergleich der angeführten Programmfolgen, sind wesentliche Unterschiede aber nicht festzustellen.[135)] 1893 wird die erste Chorballade aufgeführt.[136)]

Nach 50 Vereinsjahren gibt eine Statistik Auskunft über 224 einstudierte a-cappella Chöre, 25 Orchesterwerke, sowie 43 selbständige Konzerte, 8 Wohltätigkeitskonzerte, 10 Liederabende und 5 Konzerte, die außerhalb Frankfurts gegen worden sind. Auch die "Schuler" gehören der "Frankfurter Sängervereinigung" an und beteiligen sich dort an 14 Gemeinschaftsveranstaltungen.

Das Beispiel des "Schulerschen Männerchores" ist aber noch aus einem anderen Grunde interessant. Der sehr rührige Dirigent Gustav Trautmann, der bereits zu dem Konzert am 3. Dezember 1904 einen Knabenchor - "nur aus Söhnen von Mitgliedern bestehend" - mit drei Liedern eingefügt hat,[137)] muß es wohl verstanden haben, die maßgebenden Stellen des Vereins dafür zu begeistern, "außer schönen Männer-

chören auch einmal den Genuß größerer Werke für gemischten Chor und Orchester zu bieten".[138] So wird die Bildung eines "Damenchores" beschlossen mit dem Zusatz, "daß hierfür nur Damen des Vereins in Betracht kommen sollten". Zu dem Konzert am 7. Dezember 1907 werden dann etwa 100 Damen - dem Verein angehörend - als Chor angekündigt. Sie wirken bei Nr. 5 "Altdeutsche Weihnachtsgesänge", für Frauenstimmen und Männerchor, Nr. 6 "Damajanti" und Nr. 8 "Schön Ellen", beides von Max Bruch, mit.

Obwohl der künstlerische Erfolg dieser Veranstaltung lobend erwähnt wird,[139] kann aber zu dieser Zeit an die ständige Einrichtung eines Frauenchores nicht gedacht worden sein. Das ist aus verschiedenen Gründen zu erklären: einmal aus der Tatsache, daß man die "Damen wegen ihres Fleißes lobte", sie zu Kaffee und Kuchen einlud und ihnen ein "Erinnerungsgeschenk" überreichte, zum zweiten, daß es sich nur um "Damen aus dem Verein" handeln durfte, und drittens erscheint der Frauenchor, nachdem er noch einmal bei einer Weihnachtsfeier desselben Jahres mit "einigen a-cappella-Liedern" aufgetreten ist, erst am 7. Dezember 1912 wieder mit einem "Weihnachtslied mit Frauenchor" von A. Becker. Dieses letzte Auftreten wird selbst vom Chronisten nicht mehr erwähnt und ist nur durch einen Programmzettel nachzuweisen.

Obwohl in den oberen und unteren Schichten Frauenchöre bestehen und auch, wie der Aufruf von 1907 bei den "Schulern" beweist, in den mittleren Schichten ein Bedürfnis durchaus vorliegt, betrachtet man die Frauenchorfrage als liebenswerte Spielerei, höchstens als Abwechslung, keineswegs aber als ernst zu nehmenden Faktor im Gesangswesen. Auch bei den "Schulern" kann nicht von einer wirklichen Auseinandersetzung mit diesem Problem die Rede sein. Trotz des versuchten Ansatzes verharrt man in der einmal eingeschlagenen traditionellen Richtung des reinen Männerchorgesangs. Dies kann als typisches

Beispiel für die Einstellung der bürgerlichen Mittelschicht gelten.

D. Der Verein (die Einzelzelle) der bürgerlichen Mittelschicht
Beispiel der Entwicklung in Frankfurt a.M. von 1918-1933

Der "Neebsche Männerchor"

Über die Konzerte, die der "Neebsche Männerchor" während der Kriegsjahre 1914-1918 gibt,[140] soll an dieser Stelle nichts weiter gesagt werden; denn die eigentliche Konzerttätigkeit beginnt am 8. März 1919 mit einer Veranstaltung im Gesellschaftshaus des Zoologischen Gartens. Dem nächsten Konzert, am 24. November 1919, folgen bis 1925 jährlich zwei bis drei Konzerte im Saalbau.[141]

Im Jahre 1925, dem Jubiläumsjahr zum 60-jährigen Bestehen des Vereins, werden vier Konzerte veranstaltet, wovon zwei als "Jubiläumskonzerte" bezeichnet sind.[142] Die Programme hierzu setzen sich aus Orchester-, Chor-Orchester- und a-cappella-Kompositionen zusammen.[143] Daß der Erfolg nicht ganz den Erwartungen entspricht, mag wohl an der Vielseitigkeit des Gesamtprogrammes, aber auch an einer Reihe geselliger Veranstaltungen liegen,[144] auf die sich das Geschehen konzentriert.[145] Hinzu kommen die Berichte der Tageszeitungen,[146] die teilweise in sehr kritischer Form sowohl gegen die aufgeführten Kompositionen als auch gegen den Männerchor im allgemeinen Stellung nehmen.[147]

Die Konzerte der nächsten Jahre zeigen, daß man versucht, in die Programmfolgen ein gewisses System zu bringen. Das Konzert am 23. November 1926 steht unter dem "Generalnenner Romantik",[148] und das Herbstkonzert 1927 ist "Deutsche Balladen" überschrieben.[149] Noch einen Schritt weiter geht man dann im Frühjahrskonzert 1928, das "Neuzeitlichen Komponisten" gewidmet ist.[150] Wahrscheinlich waren hierzu die gesanglichen Vorbereitungen noch nicht ganz abgeschlos-

sen,[151] was bei dem Vorsatz, zwei Konzerte in einem Jahr zu geben, durchaus natürlich ist. Im Herbstkonzert des "Schubertjahres" 1928, das ganz dem weltlichen und geistlichen Schaffen des Meisters gewidmet ist,[152] wirken neben dem Frankfurter Sinfonie-Orchester und einer Solistin noch der Frauenchor des "Frankfurter Volkschores" mit. Dadurch kann das Programm aufgelockert und vielseitiger gestaltet werden. Am 15. Juni 1929 findet in der Peterskirche eine Veranstaltung statt, die mit "Frankfurter Motette" überschrieben ist.[153] Sie erscheint jedoch in den Vereinsberichten nicht als "zweites Konzert", was weiter unten noch näher erläutert werden wird. Im Herbstkonzert 1929 werden erneut die klanglichen Formen des Männerchorgesangs durch den Knabenchor der Klinger-Oberrealschule, einer Solistin (Alt) und das Frankfurter Opernhausorchester ergänzt. Die beiden Teile des Programmes tragen die Überschriften "Von Tod und Leid" und "Von Leben und Freude".[154] Die Zeitungsberichte loben die Abkehr vom üblichen Schema der Männerchorkonzerte,[155] was seine Ursache allerdings nicht nur in der programmatischen Gestaltung, sondern auch in der zusätzlichen chorischen Besetzung - ergänzt durch Frauen- oder Knabenstimmen - haben dürfte.

Bei den Darbietungen des folgenden Jahres, einem Kirchen- und einem Herbstkonzert, singt man hauptsächlich bekannte Chöre, zu denen nur zwei Neueinstudierungen kommen: für das Kirchenkonzert in der Paulskirche der "Halleluja-Chor" aus dem "Messias" - wieder mit dem Frauenchor des "Frankfurter Volkschores" - und für das Herbstkonzert im Saalbau der Zyklus für Männerchor mit Klavierbegleitung "Vom deutschen Rhein" von Hugo Kaun. Werk und Leistung des Chores sind hierbei sehr unterschiedlich beurteilt worden.[156] 1931 finden wieder je eine Veranstaltung in der Paulskirche und im Saalbau statt. Zu dem Kirchenkonzert werden drei Chöre aus dem "Elias" von Mendelssohn-Bartholdy neu einstudiert.[157] Das Herbstkonzert wird in Verbindung

mit dem "Philharmonischen Verein" gegeben.[158] Beiden Programmen fehlt die Geschlossenheit der vorausgegangenen Jahre.

Das Jahr 1932 steht unter dem Eindruck des "Deutschen Sängerbundesfestes". Es ist verständlich, daß der Verein durch die Vorbereitungen zum Sängerfest künstlerischen und organisatorischen Belastungen ausgesetzt ist. Deshalb wird an Stelle des üblichen Herbstkonzertes nur ein "Volksliederabend mit Tanz" im Volksbildungsheim durchgeführt. Beim Sängerfest selbst wirken die "Neeber" im ersten Teil des Konzertes Nr. 27 in Verbindung mit dem "Frankfurter Volkschor" und dem Gesangverein Langen, dem ebenfalls ein Frauenchor angegliedert ist, sowie dem Frankfurter Rundfunk-Sinfonie-Orchester mit.

Erstmalig in der Vereinsgeschichte ist am 20. März 1932 die Teilnahme an der Stunde des Chorgesangs im Südwestdeutschen Rundfunk.[159] Auf dem Programm stehen Vertonungen von Goethe-Gedichten, aus Anlaß des 100-jährigen Todestages des Dichters. Die neun gesungenen Chöre werden durch einen Vortrag des Dirigenten Dr. E. Werner eingeleitet.[160]

In der Programmgestaltung ergibt sich zusammengefaßt folgende Situation: Die Programme der Jahre 1919-1924 unterscheiden sich nur unwesentlich von denen der Zeit vor 1914. Vom Jubiläumsjahr 1925 an tritt jedoch ein merklicher Umschwung ein, der in der Zeit von 1926-1929 zu einem gewissen Höhepunkt führt. Jetzt werden sie nach bestimmten Gesichtspunkten ausgerichtet und dadurch der Versuch unternommen, die übliche Männerchorliteratur zu verlassen oder wenigstens aus dem Vorhandenen das Beste zu bringen. Die Chor-Orchesterkonzerte in Verbindung mit dem Frauenchor des "Frankfurter Volkschores" heben ohne Zweifel das künstlerische Niveau.[161]

Der Dirigent Dr. E. Werner war sehr darum bemüht, dem Männerchorwesen neue Impulse zu geben.[162] Er versteht es, trotz gewisser Einschränkungen bei der Auswahl der Literatur,[163] den Gesamtrahmen der

Konzerte vom üblichen Schema zu lösen.

Aus der Vielzahl der "sonstigen Veranstaltungen" sollen hier nur die herausgegriffen werden, die einen konzertähnlichen Charakter haben. So werden zwei Wohltätigkeitskonzerte gegeben, und zwar 1926 in Neu Isenburg zugunsten der dortigen Volksbibliothek und 1931, in Verbindung mit dem "Philharmonischen Verein", zugunsten der "Frankfurter Winterhilfe". In beiden Fällen stehen kleinere Kompositionen auf dem Programm, die sonst dem geselligen Zusammensein dienen.[164] Ähnlich ist die Situation bei Unterhaltungsabenden, die als Ersatz für ausgefallene Konzerte gegeben werden und zu deren Gestaltung der Chor auch beizutragen hat.[165] Bei anderen Veranstaltungen steht man noch mehr auf dem Boden der üblichen Männerchorliteratur,[166] der man sich wenigstens im Konzertsaal zu entziehen versucht.

Zwischen 1926 und 1929 werden innerhalb des Vereins die ersten Anzeichen einer beginnenden Krise erkennbar. Der 63. Vereinsbericht des Jahres 1927/28 erwähnt gleich zu Beginn eine "außerordentliche Hauptversammlung". Hier stehen zwei wesentliche Punkte auf der Tagesordnung: 1. "Der Vereinsleitung kommt es allein zu, Veranstaltungen zu treffen, die als solche des Neebschen Männerchores bezeichnet sind" und 2. "Satzungsänderungen". Der § 15,2 sollte folgende neue Fassung erhalten: "Die nach völliger Abwicklung der bestehenden Verpflichtungen verbleibenden Vereinsgelder werden alsdann zu einem noch näher zu bestimmenden gemeinnützigen Zweck der Kunstpflege oder der Volksbildung verwandt". - Beide Anträge werden angenommen. Allein die Einberufung einer "außerordentlichen Hauptversammlung" 15 Wochen vor der "Ordentlichen Hauptversammlung", scheint zumindest durch den ersten Antrag auf gewisse Zwiespältigkeiten und Spannungen innerhalb des Vereins hinzuweisen. Dies wird mit der Feststellung, daß "leider von einem Rückschlag im Vereinsleben gesprochen

werden muß", in der "ordentlichen Hauptversammlung" dann bestätigt. Eine weitere Diskrepanz besteht auch zwischen der Abänderung des § 15,2 über die Verwendung überschüssiger Gelder in der "außerordentlichen" und der Erhöhung des Jahresbeitrages auf RM 24,- in der "ordentlichen Hauptversammlung.[167]

Im folgenden Jahr macht sich erneut eine "gewisse Unzufriedenheit unter den Mitgliedern bemerkbar", die schließlich zu einer "offenen Opposition gegen die Vereinsleitung" führt und den ersten Vorsitzenden zwingt, die Geschäfte niederzulegen. Nach Ansicht des Chronisten handelt es sich hier "um ein besonderes Krisenjahr des Neebschen Männerchores". Hinzu kommen "die sich verschlechternden wirtschaftlichen Verhältnisse, die teilweise unangenehm in das Vereinsleben einwirken",[168] aber doch wohl nur den Einzelnen betreffen. Denn gemessen an der Zahl der Konzerte und dem entsprechenden Aufwand - mit Orchester und Solisten - kann es sich nicht allein um finanzielle Belange gehandelt haben, sondern wahrscheinlich bereits um eine Abnahme des Mitgliederbestandes. 1929 versucht man daher durch Senkung des Beitrages für passive Mitglieder auf RM 1.50 im Monat wenigstens hier einen neuen Anreiz zu schaffen. Für die aktiven Mitglieder bleibt ein Jahresbeitrag von RM 24.- bestehen.

Im Jahre 1931 wird erstmals offen von einem Rückgang der Mitgliederzahlen gesprochen. Man resigniert in der Erkenntnis, daß noch immer "keine Besserung festzustellen sei und keinerlei Ereignisse eingetreten seien, die zu neuen Hoffnungen berechtigten". Zwar habe man das Vereinsleben bis jetzt aufrechterhalten können, da jedoch "keine Aussicht besteht, daß die Zeiten vorläufig besser würden, heiße es auch weiterhin, aus- und durchhalten". Die Folge dieser Entwicklung ist eine erneute Herabsetzung der Beitragsgebühren, die nun auch auf die aktiven Mitglieder ausgedehnt wird.[169]

Die Festlichkeiten des Sängerbundesfestes im Jahre 1932 lenken von den vereinsinternen Schwierigkeiten derart ab, daß man geneigt wäre, nun von einer Besserung zu reden. Ein Ereignis kennzeichnet jedoch treffend die unveränderte Situation: In den letzten Tagen des Jahres wird noch einmal eine "außerordentliche Hauptversammlung" einberufen, die sich mit einem Zusammenschluß zu beschäftigen hat. Es handelt sich um eine Verschmelzung zwischen den "Neebern" und dem "Frankfurter Männergesangverein e.V. 1886". Zwar wird als Hauptgrund die vom Sängerbund propagierte "Zusammenschlußbewegung" angeführt, doch es ist ein unerbittliches Muß, das den "Männergesangverein" zwingt, seine Selbständigkeit aufzugeben.[170] Von seiten der "Neeber" weist man auf die "freundschaftlichen Beziehungen" hin, die schon immer zwischen beiden Vereinen bestanden haben und die dem "Männergesangverein" diesen Schritt erleichtern. Jedoch lenken auch die beliebten Allgemeinsätze von der "Erhaltung des deutschen Liedes und des deutschen Männergesangs" nicht von der Tatsache ab, daß es sich bei den "Neebern" keineswegs nur um eine idealistische Geste gehandelt haben kann. Natürlich fällt hier dieser Schritt leichter, weil man an die Zusammenarbeit mit anderen Vereinigungen bereits gewöhnt ist.[171] Aber durch diesen Zusammenschluß werden auch etwa 110 Mitglieder übernommen, die ungefähr aus gleichviel aktiven und passiven bestehen.

Trotz der finanziellen Stabilität ist die Zahl der Mitglieder bei den "Neebern" seit 1925/26 merklich zurückgegangen. 1926 zu den Feierlichkeiten des 60. Stiftungsfestes treten noch 200 Sänger in Erscheinung. Diese Zahl geht in den folgenden Jahren auf 170 zurück. Danach wird nur noch von "Schwierigkeiten", im Höchstfall von einem "Rückgang der Mitgliedszahlen" - Zahlen selbst werden nie genannt - gesprochen. Im Jahre 1932 ist dann der Mitgliederbestand auf 190 gesunken, wovon etwa 125 ausübende und etwa 65 unterstützende sind.[172]

Somit ergibt sich für den Zeitraum von sieben Jahren eine Verminderung um 75 Sänger, also etwa ein Drittel des Bestandes. Der Rückgang bei den passiven Mitgliedern ist wahrscheinlich noch mit einem höheren Verhältnis anzusetzen.[173] Nach Zusammenschluß der beiden Vereine beträgt der Bestand wieder 195 Personen, die sich aus 178 aktiven und 117 passiven zusammensetzen.

Die vereinsinterne Situation verhält sich also entgegengesetzt zur künstlerischen. Die wirtschaftliche Notlage, die Ende der zwanziger Jahre überall spürbar wird, ist in ihren ersten Auswirkungen bereits 1927 in der Einzelzelle festzustellen. Sie wird jedoch durch die ausgeglichenen Konzertveranstaltungen nach außen nicht sichtbar. Ab 1930 ändert sich dies dann ebenfalls.[174] Mit dem Einsetzen innerer Schwierigkeiten ist folgerichtig das Nachlassen der künstlerischen Leistungen verbunden.

II. Kapitel

Die "Mozartstiftung" und der "Frankfurter Liederkranz von 1828"

Der "Frankfurter Liederkranz" nimmt innerhalb der Männerchorbewegung eine Sonderstellung ein; denn eng mit seiner Geschichte verknüpft, entsteht im Jahre 1840 die "Mozartstiftung", die, von einem wahren Bürgersinn aller Schichten getragen, für die Stadt von Bedeutung wird.

Der Gedanke zur Gründung der "Mozartstiftung" entsteht 1838 im Zusammenhang mit dem I. Sängerfest in Frankfurt am Main. Die Begeisterung für den Männergesang, die zu dieser Zeit im Raume Frankfurt herrscht,[1] läßt die Organisatoren hoffen, bei diesem Fest einen beachtlichen Überschuß zu erzielen, der den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, für ein bleibendes Denkmal verwendet werden soll. Zunächst ist daran gedacht, Mozart, "dem europäischen Meister der Töne",[2] in Salzburg ein Denkmal zu errichten. Ein anderer Gedanke, dessen Urheber wahrscheinlich Willy Speyer ist,[3] läßt bald den ersten Plan in Vergessenheit geraten. Man entschließt sich zu einer "lebensfördernden Stiftung, zur Unterstützung musikalischer Talente",[4] um damit "dem größten Tondichter Deutschlands das sittlich schönste, ewige Denkmal zu errichten".[5] Der "Frankfurter Liederkranz" übernimmt das Protektorat hierüber und hat es bis heute gewahrt. Mit dieser Aufgabe soll gleichzeitig dem Verein "eine unbeschränkte Ausdehnung und seinem Streben und Wirken eine mehr künstlerische Richtung"[6] gegeben werden.

Zur Durchführung des I. Sängerfestes stellt man ein umfangreiches Programm zusammen, verpflichtet namhafte Komponisten und legt die genehmigten "Statuten der Mozartstiftung"[7] vor. Zwischen dem 28. und 31. Juli 1838 kommen etwa 760 Sänger nach Frankfurt a.M., und tatsächlich ergibt die Schlußabrechnung einen Überschuß von 1400 fl.,

der für die Stiftung frei wird. Diese Summe erhöht sich in wenigen Wochen durch Spenden der Bürgerschaft auf 5584 fl.

Nach § 7 der Satzungen hat der "Liederkranz" [8] die Verpflichtung übernommen, jedes Jahr ein Konzert "zugunsten der Stiftung" durchzuführen. Bereits am 18. Februar 1838 wird das erste Konzert gegeben. Jeder Frankfurter Bürger scheint es als ehrenvolle Aufgabe zu betrachten, zur Förderung der Stiftung beizutragen, und so beteiligen sich "Cäcilienverein", "Liederkranz", "Orpheus", Teile des "Großmannschen Vereins", der Theaterchor, der Sologeiger Francois Hubert Prume [9] und Aloys Schmitt an dieser Veranstaltung.

Sie findet im Theater statt, bringt aber wegen hoher Abgaben an die Pensionskasse des Theaters keinen großen Gewinn. Jedoch wächst das Kapital durch Spenden von Künstlern und Chören, Geschenken und Zuschüssen [10] weiter an.

1840 bringt das zweite Konzert des "Liederkranz" einen Reinertrag von 1125 fl., das Theater erklärt sich bereit, eine kleine Oper zugunsten der Stiftung aufzuführen, der Geiger Wilh. Bernh. Molique [11] gibt ein Konzert und aus dem Nachlaß Ludwig Börnes werden eine Handschrift und 100 fl. überwiesen. So vermehrt sich innerhalb von 14 Tagen der Stiftungsfond um weitere 2000 fl. Nach zwei Jahren hat sich der Gesamtbetrag so vergrößert, daß die Zinsen einen jährlichen Mindestsatz von 400 fl. bringen.

Gemäß den Satzungen kann somit die Stiftung eröffnet werden, was am 28. Juli 1840, dem Erinnerungstag an das erste Sängerfest, in feierlicher Form geschieht. [12] Schon ein Jahr später ist mit Jean Bott aus Kassel der erste Stipendiat ermittelt. Seine Ausbildung dauert bis 1845.

Zahlreiche Spenden und die Einnahmen von Konzerten zugunsten der Stiftung, erhöhen nicht nur das Kapital, sondern beweisen auch das Interesse für diese Einrichtung. [13] Und als man 1863 auf ein 25-jähriges

Bestehen zurückblicken kann, hat die Stiftung bereits weiteren vier Stipendiaten ein Musikstudium ermöglicht.[14] Die Institution ist eine Selbstverständlichkeit für den "Liederkranz" und die Frankfurter Bürger geworden. Darüber hinaus hat sie eine gute Resonanz in allen deutschsprachigen Ländern gefunden.

Der "Liederkranz" gibt allein in der Zeit von 1853-1863 vierzehn Konzerte. Die Programme hierzu weisen ein beachtliches Niveau auf: Chöre von Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Mozart, Cherubini, Kreutzer, Schelble und Lechner stehen neben Werken der Stipendiaten und zeitgenössischer, meist Frankfurter Komponisten.[15]

Im Jahre 1860 beschließt der "Liederkranz", nunmehr auch "contribuierende", d.h. passive Mitglieder aufzunehmen,[16] wodurch sich natürlich grundlegend der gesellschaftliche Aufbau des Vereins ändert. In mittelbarem Zusammenhang damit steht ein Absinken der künstlerischen Leistungen. Von dem Schwung und Elan der ersten 25 Jahre ist in der folgenden Zeit nicht mehr viel zu spüren. Die "mehr künstlerische Richtung" der Konzertprogramme, wenn überhaupt Konzerte gegeben werden, wird in demselben Maße verlassen, wie das "gesellige Leben" innerhalb des Vereins immer mehr in den Mittelpunkt rückt.[17] Dies ist der Augenblick, an dem sich der "Liederkranz" der Mittelschicht annähert.

In der Zeit zwischen 1863-1877[18] hat der "Liederkranz" nur zehn Konzerte zugunsten der Stiftung gegeben, die sich in ihrer Qualität kaum über ein Durchschnittsniveau erheben. Demnach wird der früher gefaßte Beschluß, in jedem Jahr ein Konzert durchzuführen, nicht mehr eingehalten. Erst um die Jahrhundertwende scheint sich dies zu ändern. Im Zeitraum von 1900-1914 gibt der "Liederkranz" 14 Konzerte für die Stiftung, und selbst während der Kriegsjahre versucht man, die übernommene Aufgabe zu erfüllen.[19]

Vom Ende des ersten Weltkrieges bis zum Jahre 1933 finden, wie aus den Unterlagen ersichtlich wird, nur zehn Konzerte und außerdem 1932 ein "Familienabend" zugunsten der Stiftung statt. Die Programme halten schon ein gewisses Niveau, aber die gesanglichen Leistungen scheinen nicht den Anforderungen zu genügen. Die wenigen vorliegenden Zeitungskritiken besprechen in erster Linie die gesungenen Werke, ohne auf die Qualität des Chores einzugehen. Weder die Übernahme der musikalischen Leitung durch Hermann Scherchen[20], noch die gemeinsamen Konzerte mit dem sicher sehr leistungsfähigen "Dessoffschen Frauenchor"[21] vermögen hier eine Abhilde zu schaffen.

Von 1945 an besteht der "Liederkranz" nur noch als Verein, ist aber nicht mehr singfähig. Nach den Satzungen der "Mozartstiftung", die 1945 den Zeitumständen angepaßt wurden, ist er noch immer Eigentümer dieser Einrichtung, kann jedoch die vorgeschriebenen jährlichen Konzerte nicht mehr durchführen.[22] Damit fehlt der Stiftung die wesentliche finanzielle Grundlage.

Von 1866 an zeigt die Entwicklung der "Mozartstiftung" folgendes Bild: Die Beiträge für die Stipendiaten werden jährlich von 400 fl. auf 600 fl. erhöht. Am 30. September 1877 hat das Kapitalkonto einen Stand von 141044,40 M. aufzuweisen. Jeder der derzeitigen Stipendiaten bezieht einen Jahresbeitrag von 1800,- M. Entsprechend der nachlassenden Konzerttätigkeit des "Liederkranz" sind naturgemäß auch die Reineinnahmen nicht mehr so hoch. Trotzdem beläuft sich die Einnahme aus 35 Liederkranz-Konzerten von 1838-1877 auf 26958,57 M. 18 weitere Konzerte in Frankfurt a. M., von anderen Institutionen gegeben, darunter auch eines von Franz Liszt, haben 8499,34 M. erbracht. Auswärtige Kapellen oder Chöre, sowie "Liederkranz-Konzerte" außerhalb Frankfurts bringen weitere 2684,54 M. Das ergibt eine Gesamtsumme von 38142,45 M. Abgesehen von nicht erwähnten Spenden wird der Mehrertrag bis zu 141 044,40 M. aus den verschiedenen Arten der Geld-

anlage, wie Wertpapiere, Hypotheken usw. gewonnen, wie dies in den Statuten vorgesehen ist.[23] Im Jahre 1878 kann in Frankfurt a.M. durch die Stiftung des Dr. Joh. Hoch ein Konservatorium eröffnet werden. Dies veranlaßt die Verwaltung der "Mozartstiftung", die Satzungen dahingehend abzuändern, daß die Stipendiaten nunmehr ihre erste Ausbildung am Hochschen Konservatorium absolvieren müssen und erst in den letzten beiden Jahren die Wahl des Lehrers selbst treffen können.[24] Die Stiftung überweist, nach Abzug der Verwaltungskosten und des Stipendienbeitrags,[25] jährlich neun Zehntel der Kapitalzinsen an das Konservatorium.

Im Jahre 1914 beträgt das Vermögen etwa 241.000,- M. Für die Zwecke der Stiftung sind seit der Gründung etwa 175.000,- M. verausgabt worden. Dadurch konnten 21 Stipendiaten gefördert werden.[26] Der letzte vor Ausbruch des ersten Weltkrieges, Werner Wehrli, stammt aus Aarau/Schweiz. Seine Nationalität erlaubt ihm das Studium während des Krieges. Obwohl also für die "deutschsprachigen" Schweizer nach wie vor die Möglichkeit des Stipendiums offengestanden hätte, entschließt man sich, während des Krieges "im Hinblick auf die leider noch immer und sogar in verstärktem Maße andauernden Wirren, ein neues Stipendium vorerst nicht auszuschreiben".[27]

Erst im 83. Geschäftsjahr, 1920/21, kommt es wieder zu einer Ausschreibung. Jedoch findet sich unter den 45 Bewerbern nicht einer, der "für würdig befunden wird, zur Bewerbung um das Stipendium zugelassen zu werden".[28]

In den beiden folgenden Jahren werden die Auswirkungen der Inflation spürbar, so daß es aus wirtschaftlichen Gründen nicht zweckmäßig erscheint, ein Stipendium erneut auszuschreiben, "da selbst der auf 4500,- M erhöhte jährliche Zuschuß heute kaum mehr einen Anreiz auszuüben vermag, da derselbe bei selbst denkbar größter Anspruchslosigkeit nicht mehr hinreichen würde, den Lebensbedürfnissen eines halben

Monats zu genügen".[29]

Als sich im Jahre 1924 der Wert des Geldes wieder stabilisiert hat, ist das Vermögen der Stiftung auf 5911,20 RM zusammengeschmolzen.[30] Die hiervon anfallenden Zinsen reichen nicht aus, ein Stipendium zu vergeben. Zum ersten Male ist die Stiftung zahlungsunfähig geworden. Jedoch hat man die berechtigte Hoffnung, daß sich im Laufe der folgenden Jahre durch Aufwertung der Hypotheken wieder ein finanzieller Bestand von 50.000,- RM ergibt, der ausreicht, von den eingehenden Zinsen die Stipendiaten- und Studiengelder zahlen zu können. Tatsächlich weist der Verwaltungsbericht des 89. Geschäftsjahres, 1926/27, wieder einen Betrag von 51.707,53 RM auf. Damit ist erneut die Voraussetzung zur Ausschreibung eines Stipendiums gegeben.[31] Unter 65 Bewerbern wird Erich Schmid aus Balsthal-Solothurn von den drei Richtern einstimmig auserwählt.[32]

Bis zum Jahre 1931/32 ist das Vermögen auf 54.107,65 RM angewachsen, und es kann erneut ein Stipendium vergeben werden.[33] Von den Richtern[34] wird nun Anton Biersack aus Greding/Bayern ermittelt.[35] Während das Kapital der Stiftung weiter anwächst, der 99. Geschäftsbericht spricht 1937 von 66.892,54 RM, ist aber die Ausschreibung in demselben Jahr wieder erfolglos. Es haben sich "keine kompositorisch veranlagten Talente gefunden".[36] Erst im folgenden Jahr, 1938, wird mit Carl Oehring aus Stuttgart, der 25. Bewerber ermittelt. Ein Jahr später ist seine Ausbildung bereits beendet. Oehring wird am Stadttheater Kassel als Korrepetitor engagiert.[37] Eine gleichzeitige neue "Auschreibung" bleibt abermals erfolglos.

Im Oktober 1939 hat das Kapital eine Höhe von 72.460,47 RM erreicht. Jedoch will man "infolge des ausgebrochenen Krieges bis zur Beendigung desselben von einem neuen Ausschreiben Abstand nehmen", da man "es als eine Härte für die unter den Waffen stehende Jugend ansieht, die sich nicht an der Bewerbung beteiligen kann".[38]

Für die folgende Zeit finden sich nun keine chronologischen Angaben mehr. Der letzte Bericht behandelt die Jahre 1941-1947. Hier beträgt das Kapital fast 100.000,- RM.[39] Selbst während des Krieges bemüht man sich um die Förderung von Talenten und gewährt Rudolf Desch aus Sobernheim/Rhg. vom 1. Sept. 1943 bis 30. Sept. 1944 ein freies Hochschulstudium sowie eine monatliche Unterstützung von 100,- RM. In den Nachkriegsjahren werden ab 1947 an Paul Matzdorf, Hattersheim,[40] und Anton Grossmann, Teplitz-Schönau/Böhmen,[41] Freistellen und monatliche Zuschüsse von 100,- RM genehmigt. Obwohl beide "in keiner Weise den strengen Bestimmungen der Stipendiatenordnung entsprechen, entschließt sich die Verwaltung, doch auch in diesen Ausnahmefällen den jungen talentierten Menschen das Studium und den Lebensunterhalt zu erleichtern".[42]

Die Währungsreform, am 21. Juni 1948, setzt diesen Bemühungen ein Ende, denn danach kann die "Mozartstiftung" nur noch über 6511,31 DM verfügen, was bei weitem nicht ausreicht, ein erneutes Stipendium zu vergeben. Zum zweiten Male innerhalb von 30 Jahren ist der Vermögensstand einschneidend gemindert worden.[43] Im Gegensatz zu 1924 besteht jedoch bis zum heutigen Tag keine Hoffnung auf eine wesentliche Zunahme dieses Betrages. Der Jahresbericht 1952/53 meldet zwar wieder eine Erhöhung um 1503,17 DM, aber alle weiteren Bemühungen des Verwaltungsausschusses blieben bisher erfolglos,[44] zumal außerdem keine Spenden und Zuschüsse aus Konzerten fremder Vereinigungen mehr eingehen.[45] Das Studium eines Stipendiaten erfordert aber auch heute noch die Jahreszinsen eines Grundkapitals von 50.000,- DM.

Die Gründung der "Mozartstiftung" ist ohne Zweifel ein Höhepunkt in der Geschichte der musikalischen Welt Frankfurts. Wie das Beispiel des ersten Konzertes 1839 zeigt, wird durch die Mitwirkung aller zunächst das ganze Bürgertum erfaßt. Später bleibt es dem "Liederkranz" überlassen, die Stiftung allein weiterzuführen. Seine soziologische

Zugehörigkeit ist durch die Tatsache, daß es sich um einen Männerchor handelt zunächst nicht geklärt. Vielmehr bildet der "Liederkranz" im gesamten 19. Jh. einen Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens. "Man geht zum "Liederkranz", wenn man der Stadt einen Besuch abstattet.[46)]

Nach 1860 wird durch die Aufnahme von passiven Mitgliedern der gesellschaftliche oder gesellige Faktor so wesentlich, daß er die kulturellen Aufgaben überdeckt. Dies würde wiederum beweisen, daß der "Liederkranz" dennoch zur mittleren Schicht gezählt werden kann. Aber man legt von seiten des Vereins großen Wert darauf, eine "exquisite Gesellschaft" zu sein, und tatsächlich entspricht die strukturelle Zusammensetzung seiner Mitglieder der der Oberschicht.[47)] Somit ergibt sich für den "Liederkranz" eine Zwischenstellung.

Die Zeitumstände erfordern nach 1918 geradezu eine klare Einstellung zu einer der beiden bürgerlichen Schichten. Da sie nicht kommt, zeichnet sich das Weitere sehr bald ab: Das Interesse für den "Liederkranz" schwindet, und sängerischer Nachwuchs steht nicht mehr bereit. Die Folgen sind Überalterung und Abnahme des Mitgliederbestandes. Dadurch geht die Leistungsfähigkeit des Chores zurück[48)] und kommt nach Beendigung des zweiten Weltkrieges völlig zum Erliegen.[49)]

Der 1838 gefaßte Beschluß, "dem Verein in seinem Streben und Wirken eine mehr künstlerische Richtung" zu geben, wird bereits 30 Jahre später verlassen und der gesellschaftliche Anschluß an die Mittelschicht geht verloren. Eine Verbindung zu der Oberschicht, in diesem Falle als gemischter Chor, was sich durch die gemeinsamen Konzerte mit dem "Dessoffschen Frauenchor" angeboten hätte, wird versäumt.[50)] Der Schwebezustand seines strukturellen Aufbaues kann den Anforderungen und Notwendigkeiten zur Anpassung, die die Zeit nun einmal fordert, nicht gewachsen sein. Obwohl auf der Grenze zwischen Ober- und Mittelschicht stehend, dürfte der "Liederkranz" doch mehr zu der mittleren bürgerlichen Schicht zu rechnen sein.

III. Kapitel

Die bürgerliche Unterschicht und ihre gesanglichen Organisationen in Frankfurt am Main

A. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1918

Neben dem bereits erwähnten, vor 1848 gegründeten "Frankfurter Liederzweig" bildet sich 1857 ein zweiter "aus Berufsgenossen"[1] bestehender Verein, der "Frankfurter Sängerkranz"[2]. Wie beim "Liederzweig" handelt es sich auch hier um Sänger, deren fester Wohnsitz außerhalb Frankfurts liegt. Sie müssen ebenfalls die erwähnten örtlichen Schwierigkeiten überwinden und Bürgen stellen, bis der "Sängerkranz" anerkannt wird. Der sofort aufgenommene Kontakt zu den Heimatorten der Sänger und die in diesem Zusammenhang durchgeführten Sängerfahrten, das gesellige Leben und die Verbindungen mit befreundeten Stadtchören, wie "Liedertafel", "Concordia" und dem noch zu erwähnenden "Gesangverein Philadelphia", bringen einen so schnellen Aufschwung, daß der Verein schon bald "in das Gesangsleben der Stadt eingreifen kann". 1860 schließt sich der "Sängerkranz" den "Vereinigten Frankfurter Männergesangvereinen" und 1862 dem "D.S.B." an. Es handelt sich also nur in der Zeit der Gründung um Menschen der bürgerlichen Unterschicht;[3] denn als er sein 50-jähriges Bestehen feiert, kann der "Sängerkranz" ganz zu der Mittelschicht gezählt werden.

Eine chorische Organisation der Unterschicht müßte sich also aus Frankfurter Bürgern entwickeln, bei denen die angeführten Schwierigkeiten nicht auftreten. Müller erwähnt in diesem Zusammenhang als "ersten sozialistischen Männerchor" die 1856 gegründete "Philadelphia"[4]. Der Verein gibt bereits 1857 mit Unterstützung der Vorortvereine "Erato" und "Concordia"[5] ein Konzert "zur Begründung eines Immobilienvereins für gemeinnützige Zwecke"[6]. Der Versuch mißlang, der Konzertertrag war mäßig, und die "Philadelphia" löste sich scheinbar auf, um aber "später wieder kräftig aufzuleben"[7].

Nach 1863, als Lassalle die Gründung von Arbeitergesangvereinen anregt,[8] werden die anfänglichen Schwierigkeiten allmählich überwunden und es kommt erneut zu Vereinsgründungen der Unterschicht. So wird bereits 1863 ein Arbeitergesangverein "Sängerbund" gegründet, der aus zwölf Sängern besteht.[9] Sie singen Lassalle bei einer Reise durch Frankfurt a.M. ein Ständchen mit dem Lied "Bet und Arbeit" nach einem Text von Herwegh. Übrigens ist der erwähnte Komponist Solinger niemand anders als Hans von Bülow.[10]

Aus dieser frühen Zeit in der Geschichte der Arbeitergesangvereine sind nur wenige Belege vorhanden. Jedoch können bis 1878 sieben Vereine nachgewiesen werden: 1873 "Lassallia" als Verein, nicht zu verwechseln mit dem Bund. Ohne Angaben des Gründungsjahres: "Spengler-Gesangverein", "Kaiser-Quartett", "Fröhlichkeit", "Bruderkette", "Gemütlichkeit" und 1878 "Alpenröschen".[11] Von Anfang an muß hier das Bedürfnis nach einer gemeinsamen Organisation bestanden haben, was wohl nur auf eine weltanschauliche Einstellung zurückgeführt werden kann, nämlich die sofortige Einordnung des einzelnen in die Allgemeinheit: dies wiederum nicht nur als eine Selbstverständlichkeit, sondern geradezu als eine Pflicht.[12] So entsteht bereits um 1874 in Frankfurt a.M. der "Arbeitersängerbund Lassallia".[13]

1878 wird das Sozialistengesetz verkündet. Die Arbeitergesangvereine, einschließlich des "Lassallia-Bundes", werden aufgelöst, das Liedmaterial und die entsprechenden Vereinsunterlagen beschlagnahmt. Man sollte annehmen, daß nach einem solchen Eingriff in das Vereinsleben die Entwicklung ein für allemal gestört wäre. Es zeigt sich aber, daß zwar die Vereine nicht mehr bestehen, jedoch die Sänger sehr wohl noch vorhanden sind. Sie schließen sich den "bürgerlichen Vereinen" an, stellen aber selbstverständlich hier eine Minderheit dar, die auf das Gesangsleben dieser Vereine keinerlei Einfluß ausübt. Bald werden die ersten Bestrebungen spürbar, bei Arbeiterfest-

lichkeiten auch den Gesang zu Wort kommen zu lassen. Da ein "bürgerlicher" Verein sich dazu nicht bereit erklärt und man in diesen Organisationen natürlich auch "ängstlich das Tendenzlied vermeidet"[14], entsteht eine Lücke, die geschlossen werden muß. In Frankfurt a.M. selbst und besonders in den Vororten werden wieder Arbeitergesangvereine gegründet, und bereits 1889 gedenkt man, auch den Bund "Lassallia" erneut ins Leben zu rufen. Dieser Plan kann jedoch erst 1891, nachdem das Sozialistengesetz aufgehoben ist, verwirklicht werden. Bereits 1893 tritt der wiedererstandene "Sängerbund Lassallia für Frankfurt a.M. und Umgebung" der "Liedergemeinschaft"[15] bei. 1897 umfaßt er 30 Vereine mit etwa 1500 Mitgliedern.[16] 1899 sind es bereits 39 Vereine, und man denkt daran, den Wirkungsbereich zu erweitern; zumal auf der 4. Delegiertenkonferenz der "Liedergemeinschaft", 1898 in Frankfurt a.M., der Wunsch geäußert worden ist, "daß sich die Vereine in größere Verbände zusammenschließen möchten"[17]. Mit dieser Anregung soll den zahlreichen Vereinen in den Kleinstädten, vor allem aber den Landvereinen, deren Mitglieder in der Stadt arbeiten, aber auf dem Lande wohnen, Rechnung getragen werden.

Im Februar 1899 treten die Delegierten der 39 Vereine[18] zu einer Konferenz zusammen und gründen, nach Festlegung der Grundbestimmungen und Statuten, den "Arbeitersängerbund für den Rhein- und Main-Gau". Die direkte Zusage geben zunächst nur 29 Vereine mit etwa 1800 Mitgliedern. Jedoch wird dieser scheinbare Rückgang bereits in der 1. Gaugeneralversammlung, im Juni 1899 in Mainz/Rh., ausgeglichen: 40 Vereine mit insgesamt 2400 Mitgliedern entsenden ihre Delegierten.[19] Zu der 11. Gaugeneralversammlung, 1911 in Frankfurt a.M.,[20] werden über 214 Vereine[21] mit etwa 14300 Mitgliedern[22] gezählt, und bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges steigt diese Zahl noch weiter an.[23]

Am 21. Oktober 1878 tritt das Sozialistengesetz in Kraft, "das neben den Parteiorganisationen und den Parteiblättern auch alle Arbeiter-Gesangvereine auflöst"[24]. Aber bereits am 16.3.1879 gründet eine Anzahl Schuhmachergesellen einen neuen Arbeitergesangverein mit dem Namen "Amicitia"[25], und im gleichen Jahr schließen sich Mitglieder des ehemaligen "Alpenröschens" in dem Gesangverein "Immergrün"[26] zusammen.

Von großer Bedeutung scheint in der damaligen Zeit für die Chorvereinigung der Unterschicht die Saalfrage gewesen zu sein. "Kein Wirt wagte es, der verbotenen Partei und ihren Anhängseln seine Räume zur Verfügung zu stellen"[27]. So war 1881 die Voraussetzung zur Gründung des "Sängerkreis" erst gegeben, als ein passives Mitglied der "Amicitia" in Bornheim eine Gastwirtschaft übernommen hat.

Im Februar 1886 wird der Verein "Stradella" gegründet. 1891 entstehen dann genau soviel Vereine wie in den vergangenen zwölf Jahren zusammen. Im April gründen in Sachsenhausen 26 Personen einen Gesangverein "Vorwärts". In demselben Monat vereinigt sich die kurz vorher gegründete "Einigkeit"[28] mit der "Amicitia", im Spätsommer werden in Bockenheim die "Bruderkette" und am 13. Dezember in Rödelheim "Immergrün" gegründet, das aber nicht mit dem "Immergrün" aus der Innenstadt identisch ist. Bereits im nächsten Jahr entsteht in Bockenheim mit Unterstützung der "Bruderkette" der A.G.V. "Gleichheit"[29] und 1893 in Oberrad die "Einigkeit"[30]. Danach folgt eine Zeitspanne von vier Jahren, in denen keine Vereine neu gegründet werden. Es scheint fast so, als habe man sich mit dieser Anfangsentwicklung übernommen; jedoch liegen keine Beweise dafür vor, daß einer der neugegründeten Vereine sich auflöst. Vielmehr kommt es ab 1898 zu weiteren Neugründungen. Zunächst muß der Verein "Immergrün"-Rödelheim den "gegebenen Umständen weichen"[31] und zur Bildung eines neuen Arbeitergesangvereins aufrufen. Dieser wird im August 1898, nach

Überlassung des gesamten Vereinsvermögens des "Immergrün" unter dem Namen "Frohsinn" gegründet. Im gleichen Jahr entsteht in Heddernheim die "Thalia"[32]. Nachdem im Jahre 1900 die Bäckergesellen eine größere Bewegungsfreiheit erhalten haben, gründen sie eine eigene Gesangsabteilung, die den Namen "Morgengrauen" erhält.[33] 1901 verbinden sich in Sachsenhausen der "Vorwärts" mit dem "bürgerlichen Verein Gambrinus" zur "Freien Sängervereinigung Sachsenhausen", und 1904 der Verein "Gleichheit" mit dem "Liederfreund" zur "Sängervereinigung Westend". 1908 schließlich entsteht der Gesangverein "Buchdrucker und Schriftgießer", der sich sofort dem Arbeitersängerbund anschließt.[34] Alle hier angeführten Vereine sind ausschließlich Männerchöre.

1896 war "Alpenröschen", nun aber als gemischter Chor, neu entstanden. Als es 1906 in den "A.G.V. Union"[35] aufgeht, gründet dieser einen gemischten Chor. Seinem Beispiel folgen 1907 die "Bruderkette" in Bockenheim, 1909 der "Frohsinn" in Rödelheim und 1911 der "Sängerkreis" in 'Bornheim. Da sich nach dem Vereinsgesetz weibliche Mitglieder nicht in einem politischen Verein betätigen dürfen, wird in diesen Vereinen ein Frauenchor oder sogar ein gemischter Chor angeschlossen.

Mit zwei wesentlichen Problemen hat sich die Bewegung der Arbeitergesangvereine in der ersten Zeit ihrer Entwicklung auseinanderzusetzen: einmal mit der bereits erwähnten Frage der Vereinslokale,[36] zum andern mit der Verpflichtung der Dirigenten. Gerade hierbei ist nicht nur die politische Einstellung der Vereine maßgebend, sondern auch ihre schlechte Finanzlage. Die Überlieferung der Namen dieser ersten Dirigenten ist sehr unvollständig, jedoch können Friedrich Kaiser,[37] Adolf Nordhoff[38] und Peter Ginster[39] genannt werden.[40] Sie sind wohl mit sehr viel Idealismus an ihre Aufgabe herangegangen, sonst wäre es kaum zu erklären, daß z.B. Nordhoff die "Gleichheit" 15 Monate ohne

Honorar dirigiert und Kaiser sich bei der "Amicitia" mit 2.20 M und zwei Glas Bier pro Abend begnügt. Als Durchschnittshonorar darf wohl die Vergütung Nordhoffs bei der "Bruderkette" angesehen werden. Sie beträgt bei 29 Mitgliedern 12.- M im Monat.

1911 werden im Rhein-Main-Gau des Arbeitersängerbundes 210 Dirigenten angegeben.[41] Jetzt sind hierunter schon 115 Musiker; weiter 9 Kaufleute, 63 Handwerker, 14 Arbeiter, 6 Beamte und 3 Studenten. Mit dem Anwachsen der Sängerbewegung stellen sich aber auch Verbesserungen der Gehaltszahlungen ein, wobei sich die Summen im Durchschnitt zwischen 10.- M und 30.- M monatlich bewegen.[42] Dieser noch immer relativ niedrige Satz wird in erster Linie auf die Verhältnisse in den ländlichen Gemeinden zurückgeführt. Dort sind die Gesangvereine zugleich "Träger der Partei" und so erlaubt es der geringe Beitrag der Mitglieder nicht, größere Honorarforderungen eines "tüchtigen Dirigenten" zu erfüllen,[43] was natürlich auch die Leistungen dieser Vereine beeinträchtigt.

Demgegenüber sind in der Stadt starke Bestrebungen im Gange, keine Zersplitterung aufkommen zu lassen, damit ein guter Dirigent bezahlt werden kann und die Leistungen sich dementsprechend steigern.[44]

Zur Einstudierung werden 1911 in 120 Fällen das Klavier, 87 mal die Geige und je einmal Klarinette, Bratsche und Harmonium angegeben.[45]

Abschließend kann gesagt werden, daß "in der Beitragsfrage sowie der Honorarzahlung an die Dirigenten Fortschritte gegenüber früher zu verzeichnen sind".[46]

Alle Probleme dieser Zeit scheinen aber die Leistungen doch nicht so sehr beeinflußt zu haben, denn etwa ab 1900 treten die Arbeitergesangvereine mit Konzerten an die Öffentlichkeit.

1905 verweist Dr. Otto Liebknecht in einer Konzertkritik[47] auf die weitaus größeren Möglichkeiten der künstlerischen Leistungen eines

gemischten Chores und gibt damit den Anstoß zur Gründung eines Frauenchores.[48] Diesem Beispiel folgen bald drei weitere Vereine und bereits 1911 singen alle gemischten Chöre des Arbeiter-Sänger-Bundes in der Festhalle Händels "Judas Maccabäus". Es ist der Anfang einer Entwicklung, die die Arbeitersängerbewegung "auf die Höhe ihrer Kunst führen sollte".[49]

Um kleineren Vereinen, deren Leistungsfähigkeit nicht für ein Konzert ausreicht, die Möglichkeit zu geben, ebenfalls ihre Darbietungen einer Kritik vorzustellen, richtet man sogenannte "Konkurrenz-Singen" ein. Sie dienen "nicht zur Befriedigung irgendwelchen Ehrgeizes, sondern zur Hebung und Förderung der allgemeinen Volksbildung".[50] Man geht von dem Gedanken aus, durch eine sachliche Kritik die minderwertige von der wertvollen Chorliteratur unterscheiden zu lernen und außerdem eigenes Können und eigene Mängel besser zu erkennen. Nicht Punktzahlen und Preisverteilung, sondern die "künstlerischen Gesichtspunkte", die die "geistige Kultur der Arbeiter heben", sollen entscheidend sein.[51] Der Chorgesang soll "die künstlerische Aufnahmefähigkeit aller Mitwirkenden" erwecken.[52]

Da die Arbeitersängerbewegung sich aus den bestehenden Männerchören entwickelt, finden im Sängerbund "Lassallia" noch "Liedertage" im gebräuchlichen Sinne statt.[53] Im neugegründeten "Arbeiter-Sängerbund für Rhein-Main-Gau" faßt man 1902 den Beschluß, einen "Liedertag" mit musikverständigen Kritikern durchzuführen, "damit die Leistungen der Vereine auch kritisch beleuchtet und bewertet werden können".[54]

Auf Antrag der sieben Frankfurter Vereine, die an dieser Veranstaltung teilnehmen, beschließt die Generalversammlung des "Arbeiter-Sängerbundes", mit dem II. Bundessängerfest 1903 in Dieburg wieder ein "Konkurrenz-Singen" zu verbinden. Es wird auch durchgeführt.[55] Da aber die Landvereine dieser Veranstaltung einen größeren "Widerstand" entgegensetzen,[56] werden zum III. Bundessängerfest, 1906 in

in Hanau, statt eines Konkurrenz-Singens, in verschiedenen Sälen Konzerte gegeben, an denen sich 40 Vereine beteiligen.[57]

Im Jahre 1908 entschließt sich der Bezirk Frankfurt a.M., "dem Wunsche verschiedener Vereine Raum zu geben"[58] und wieder eine solche Veranstaltung auszurichten. In größerer Zahl melden hierzu auch Land- und Vorortvereine.[59] Um der Kritik die günstigsten Voraussetzungen zu bieten,[60] wird der Saalbau gemietet. Auf Grund der zahlreichen Teilnahme dauert das Singen einen vollen Tag.[61]

Das Programm von 1908 zeigt, daß besonders bei den Männerchören der überwiegende Teil der gesungenen Kompositionen noch zu der "seichten Ware" zählt, an deren Überwindung man arbeitet. Kompositionen der führenden Männerchorkomponisten, wie Rietz, Zöllner und Hegar, selbst Silcher, sind nur sehr spärlich vertreten.[62] Da als Pflichtchor ein "Freiheitschor" vorgeschrieben ist, erscheint der Name G. A. Uthmanns achtmal.

Von den drei gemischten Chören werden zweimal Kompositionen Mendelssohn-Bartholdys, je einmal solche von C.M. v. Weber und G.A. Uthmann und außerdem eine Bearbeitung des Volksliedes "Es flog ein kleines Waldvögelein" gesungen.

Die Kritik richtet sich vor allem noch gegen Fehler des Singens und[63] gegen die Literaturwahl.[64] Die Leistungen der gemischten Chöre werden hierbei wesentlich besser beurteilt.[65] Doch scheint der Gesamteindruck dieser Veranstaltung schon besser gewesen zu sein, als bei ähnlichen vorausgegangenen.[66] Vor allem deutet die Sorgfalt bei der Auswertung des "Konkurrenz-Singens" darauf hin, daß man die Kritiken nicht als Bösartigkeiten auffaßt und bereit ist, aus den Anregungen zu lernen.[67]

Am 30. September 1911 findet im Saalbau wieder ein "Konkurrenz-Singen" statt.[68] Der I. Bezirk ist verpflichtet, hieran teilzunehmen,

und so stellen sich 27 Vereine mit 1600 Sängerinnen und Sängern der Kritik.[69] Im Gegensatz zu 1908 bekommen die einzelnen Männerchorgruppen sechs Wochen vor dem Singen einen "Pflichtchor" zur Aufgabe,[70] so daß nur der zweite Chor selbst gewählt werden kann. Diese Auswahlmöglichkeit läßt erkennen, wie weit die Anregungen von 1908 beachtet worden sind.[71] Sie führt aber andererseits zu Klagen über "Mangel an Vertiefung in die Aufgabe",[72] "Auffassungssünden"[73] und schlechtes "Taktschlagen".[74] Damit sind besonders den Männerchören der Arbeiter-Gesangvereine sehr deutliche Grenzen gesteckt. Die Absicht und das Wollen allein genügen nicht mehr, denn es ist offensichtlich, daß die Fähigkeiten der zur Verfügung stehenden Dirigenten diesen Anforderungen nicht gewachsen sind. Zwar zeichnen sich die Vereine durch "kolossalen Fleiß" und "glänzendes Stimmenmaterial"[75] aus, aber den Dirigenten fehlen einfach "die Kenntnisse chorischer Erziehung".[76]

Erneut werden die gemischten Chöre für ihre Leistungsfähigkeit und die Auswahl der gesungenen Literatur lobend erwähnt.[77] Doch auch sie bleiben, trotz der erwähnten Aufführung des "Judas Maccabäus", noch hinter den Leistungen in anderen Gauen und Städten zurück.[78]

Mit den "Konkurrenz-Singen" haben sich die chorischen Organisationen der Unterschicht gleichzeitig ein Gegengewicht zu den "Preissingen" und "Gesangswettstreiten" der Mittelschicht geschaffen. Der hauptsächlichste Unterschied liegt in der Art der Durchführung: Es wird keine Reihenfolge, also auch kein "Sieger" ermittelt. Das Wesentliche ist die Kritik und das Ziel eine Verbesserung der Leistungen.[79]

B. Der Verein (die Einzelzelle) als Beispiel der Entwicklung bis 1914

Der "Volkschor Union"

Auch in der Unterschicht kann die Entwicklung der chorischen Organisationen am Beispiel einzelner Vereine nachgewiesen werden.[80)]

An Lassalles Todestag gründen im Jahre 1879 ehemalige Mitglieder des aufgelösten "Alpenröschen" den Gesangverein "Immergrün". 18 Sänger studieren unter der Leitung eines Konditors die ersten Chöre ein. Die Mitglieder setzen sich in der Hauptsache aus Handwerkern der "fortschrittlichen Berufe" zusammen.[81)]

Im Februar 1886 besteht in Frankfurt a.M. eine Landsmannschaft der "Wetterauer", die ihre regelmäßigen Zusammenkünfte in der Wirtschaft "Zur Wetterau" abhält. Als sich die ehemaligen Bewohner der Wetterau mit dem Gedanken tragen, einen Gesangverein zu gründen,[82)] stellen sie fest, daß ihre Zahl nicht ausreicht, diesen Chor stimmlich gut zu besetzen. Deshalb entschließt man sich, auch "Ausländer" aufzunehmen und nennt den Verein "Stradella".[83)]

Die Mitglieder der hier erwähnten Vereine sind Handwerker, die aus der näheren oder weiteren Umgebung von Frankfurt a.M. in die Stadt ziehen und sich hier zusammenschließen. Zu ihnen gesellen sich sehr bald die bereits ansässigen Handwerker, was geradezu typisch für die Entwicklung der Arbeitergesangvereine ist. Die vorliegenden Protokolle beider Vereine geben zunächst keine Auskunft über eine besondere politische Einstellung.[84)] Sie entwickeln sich vielmehr ganz im Sinne der bestehenden Männergesangvereine. Die Programme der "Stiftungsfeste" sind ganz auf das gesellige Leben - in den Statuten jeweils unter § 1 festgelegt - ausgerichtet.[85)]

In der "Stradella" scheint dann im Jahre 1891 sehr plötzlich eine politische Umstellung erfolgt zu sein: Am 15. Juli wird eine "Ordentliche Generalversammlung" abgehalten, die nach den Angaben "harmonisch" verläuft. Aber bereits am 29. des gleichen Monats werden die Mitglieder erneut zu einer "Außerordentlichen Versammlung" eingeladen, deren Zweck es ist, über den Antrag "betreff Aufnahme in den Sängerbund Lassallia" abzustimmen. Dies führt zu "heftiger Debatte" und "verschiedene Mitglieder erklären ihren Austritt".[86] So wird in der "Generalversammlung" des folgenden Jahres, am 27. Juli 1892, der Antrag eingebracht, sich mit einem anderen Verein zusammenzutun, "was fast allgemein gut geheißen wurde".

Der gemeinsame Arbeitsplatz von Sängern des "Immergrün" und der "Stradella" schafft die Voraussetzung zu einer Verbindung beider Vereine, die am 1. Mai 1899 vollzogen wird. Man verzichtet auf die bisher geführten Namen und nennt den neuen Verein "Union", wobei die Statuten erstmals den Zusatz "Arbeitergesangverein" erhalten. Die Zahl der Sänger, deren Leitung Peter Ginster für die folgenden Jahre übernimmt, wird bei der Gründung mit 70 angegeben.[87]

Die Satzungen der "Union" enthalten keinen Hinweis auf die politische Einstellung des Vereins. Sie gliedern sich, ohne den Namen des Sängerbundes zu nennen, dem sich der Verein angeschlossen hat, in derselben Art wie die Satzungen der bürgerlichen Vereine.[88] Dies scheint jedoch in erster Linie eine Maßnahme gegen das bestehende Vereinsgesetz gewesen zu sein;[89] denn bereits 1900 wird der Verein mit einer Geldstrafe von 100.- M belegt, weil der Vorstand versäumt hat, eine namentliche Liste der Mitglieder bei der Polizei einzureichen. Der deswegen angestrengte Prozeß wird in Wiesbaden vor dem Verwaltungsgericht verloren, weil sich der Verein "scharf ausgeprägter politischer Gesinnung" betätigt.[90]

Die musikalische Entwicklung des A.G.V. "Union" vollzieht sich bis 1914 in drei Abschnitten. In den ersten Jahren seines Bestehens gibt er zunächst kein Konzert. Lediglich über die Teilnahme an einer "Gutenberg-Feier"[91] und am 1. Bundesfest des "Arbeiter-Sängerbundes für Rhein- und Main-Gau"[92] finden sich Belege. Es ist aber verständlich, daß sich innerhalb des immer größer werdenden Chores[93] das Verlangen nach eigenen Konzerten regt, zumal mit Musikdirektor P. Ginster ein guter und fachlich ausgebildeter Dirigent zur Verfügung steht.

So gibt der Chor sein erstes Konzert am 25. Dezember 1901, das allerdings noch mit einer Weihnachtsfeier verbunden ist.[94] Das Programm, das sich in seinem Aufbau kaum von den sonst üblichen Veranstaltungen dieser Art unterscheidet, besteht aus zwei Teilen: die erste hat konzertmäßigen Charakter, die zweite ist reine Unterhaltung.[95] Sie werden durch den Hinweis: "Während der I. Abteilung ist das Rauchen nicht gestattet" klar getrennt.

Die am 9. August 1902 mit "Wohltätigkeits-Konzert"[96] bezeichnete Veranstaltung darf wohl als der erste Schritt in den Konzertsaal angesehen werden, denn nun fehlt der "Unterhaltsame Teil".

Am 31. Oktober 1903 wird ein "Konzert mit anschließendem Ball" gegeben. Hierbei muß es sich erstmals um ein sogenanntes "Stuhlkonzert" gehandelt haben, denn neben dem Hinweis auf ein Rauchverbot, werden "die geehrten Gäste gebeten, ihre Plätze nicht vor Beendigung des Programmes zu verlassen".[97]

Bei den Darbietungen des Chores erscheinen bis zu diesem Zeitpunkt noch immer Beispiele der Männerchorliteratur, an deren Überwindung man arbeitet, doch werden durchaus die Anleitungen der "Liedergemeinschaft" spürbar, die vorhandenen Kompositionen auf gute Werke hin zu untersuchen. So gehören M. Bruch, Silcher, Rietz, Zöllner, Mozart, Kreutzer, Kremser, Hegar und der für das Tendenzlied maßgebende Weissheimer zum ständigen Repertoire. Bei den Konzerten von

1903 und 1904[98] stehen elf Kompositionen von Bruch, Fr. Schubert, R. Schumann, Fr. Hegar, Zöllner, Thuille, Silcher und Othegraven nur sechs von unbekannten Komponisten gegenüber.

Neben der organisatorischen Leitung des A.G.V. "Union", dem Vorstand, steht dem Chor zur Beratung der künstlerischen Belange eine sogenannte "Kunstkommission"[99] zur Verfügung, der Musiksachverständige angehören. Eines dieser Mitglieder, der Musikkritiker Dr. O. Liebknecht, greift in einem Aufsatz über "Wahre und falsche Volkskunst" den reinen Männerchorgesang an und verweist auf die weitaus größeren Möglichkeiten eines gemischten Chores.[100]

Wie ernst man diese Anregungen nimmt, beweist die Tatsache, daß noch in demselben Jahr zu einem gemischten Chor aufgerufen wird.[101] Schon zwei Monate später schließen sich der gemischte Chor "Alpenröschen", der ebenfalls von P. Ginster geleitet wird, und der A.G.V. "Union" zusammen.[102] Die Gründung eines eigenen Frauenchores wird jedoch zunächst vom Polizei-Präsidenten abgelehnt.[103] So kommt es zur Neugründung des "Volkschores Union". Da dieser als politischer Verein noch nicht bekannt ist, kann man die Klausel der Nichtaufnahme weiblicher Mitglieder umgehen. Natürlich besteht nicht die Absicht, den Männergesang völlig zugunsten des gemischten Chores aufzugeben,[104] es sind aber mit dem neugegründeten "Volkschor" sofort größere Aufgaben vorgesehen.[105] Bis zur Aufhebung des Vereinsgesetzes gibt es dann einen A.G.V. "Union", als reiner Männerchor, und einen "Volkschor Union", als gemischter Chor. Dies ist lediglich eine formelle Unterteilung.

Mit dem Jahre 1906 beginnt der zweite Entwicklungsabschnitt der "Union".[106] Bei dem am 13. Oktober 1906 stattfindenden "Konzert mit Ball" erscheint erstmals der "Volkschor" mit Werken von Mendelssohn-Bartholdy und R. Schumann.[107] Am 7. März 1907 gibt der Chor im Saalbau ein Konzert, das dem Gedenken R. Schumanns gewidmet ist.[108] Am 12. Oktober 1907 wird das übliche "Konzert mit Ball" gegeben.[109] Der "Arbei-

terbildungs-Ausschuß Frankfurt a.M." verpflichtet den Chor zu einem "Mendelssohn-Abend", in dessen Mittelpunkt ein Referat über "Mendelssohn Leben und Wirken" steht.[110] Am 3. Oktober 1908 endlich geben Männer- und gemischter Chor im Saalbau erneut ein "Konzert mit Ball".

Im Jahre seines zehnjährigen Bestehens führt der Chor eine Reihe von Veranstaltungen durch.[111] Den Höhepunkt bildet das "Jubiläumskonzert", auf dessen Programm im ersten Teil Männerchöre, im zweiten Teil Schillers "Lied von der Glocke" in der Vertonung von A. Romberg stehen.[112] Mit diesem ersten Chor-Orchesterkonzert beginnt der dritte Entwicklungsabschnitt der "Union".[113] Gewiß werden in den Jahren bis 1914 regelmäßig a-cappella-Konzerte durchgeführt,[114] doch ist eine immer stärker werdende Neigung zur Aufführung mit Orchester festzustellen. Am Pfingstmontag 1911 vereinigt Franz Neumann, Kapellmeister der städtischen Bühnen Frankfurt a.M., auf Anregung des "Arbeitersängerbundes" in der Festhalle 1000 Mitwirkende zur Aufführung des Händel-Oratoriums "Judas Maccabäus".[115] 30 000 Zuhörer sind erschienen.[116] Bereits ein Jahr später, Pfingsten 1912, wird anläßlich des Gau-Sängerfestes, ebenfalls in der Festhalle, eine "Große Künstler-Matinee" durchgeführt, in deren zweitem Teil "Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn-Bartholdy aufgeführt wird. Wieder hat Franz Neumann die Leitung übernommen und mehrere Chöre zur Aufführung vereinigt.[117] Endlich führt der "Volkschor Union" am 26. Oktober 1913 im Saalbau den "Judas Maccabäus" unter Leitung seines Dirigenten erneut auf.[118]

Wie eingangs erwähnt, werden die kulturellen Bestrebungen der Einzelzelle an drei Entwicklungsabschnitten deutlich. In den ersten sieben Jahren des Bestehens ist das Wirken des Männerchores allein entscheidend. Der musikalische Wert der von ihm gepflegten Literatur übersteigt noch keineswegs das allgemeine Niveau, bleibt aber auch

nicht darunter. Dies ändert sich, als nach 1906 ein Frauenchor gegründet wird und die gemischt-chorische Vereinigung sich wertvolles Konzertgut erschließt. Vier Jahre nach Gründung des "Volkschores" tritt man der klassischen Chor-Orchesterliteratur näher, um nach weiteren drei Jahren erstmals ein abendfüllendes Oratorium ohne fremde Hilfe aufzuführen.

Es wird aus den vorhandenen Archivbeständen nicht ersichtlich, ob man weitere Werke dieser Art plante. Dem scheint aber nichts im Wege gestanden zu haben, denn einmal waren die beiden Gruppen A.G.V. und "Volkschor" Union bis 1914 auf eine Stärke von 300 aktiven Mitgliedern angewachsen, zum andern war die Voraussetzung durch die Leistungsfähigkeit des Chores gegeben.

Das Solidaritätsgefühl der Unterschicht schließt offenbar sogar ein finanzielles Risiko für große Konzerte aus. Für die Aufführung "Judas Maccabäus", 1913 im Saalbau, können, obwohl die Preisspanne der Eintrittskarten nur zwischen 0.40 M. und 1.- M liegt, jedem aktiven Mitglied auf eine Karte 0.50 M und jedem passiven Mitglied auf zwei Karten 0.50 M zurückvergütet werden. Dieses Konzert bringt also kein Defizit.[119)]

Im a-cappella-Gesang wird weiterhin intensiv am Chorklang gearbeitet und damit die Voraussetzung für größere Aufgaben geschaffen. So ist der Verein im kurzen Zeitraum seines Bestehens zu einem kulturellen Faktor geworden. Mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges kommen das Vereinsleben und auch die Konzerttätigkeit zum Stillstand. Zunächst werden zwar noch vereinzelt kleinere Konzerte gegeben,[120)] aber durch einen Mangel an Männerstimmen und ein spürbares Desinteresse im Frauenchor werden diese Bemühungen bald aufgegeben. Dem ersten beachtlichen Aufstieg sind somit erzwungene Grenzen gesetzt worden.

C. Die kulturellen Bestrebungen der bürgerlichen Unterschicht von 1918-1933

Die weitere Entwicklung der bürgerlichen Unterschicht kann sich nach 1918 in viel freieren Bahnen vollziehen, als das in den Jahren vorher der Fall war.[121] Die kulturellen Bestrebungen müssen, wenn sie jemals ernst gemeint waren, jetzt, nachdem die individuelle Freiheit gesichert scheint, endgültig zum Durchbruch kommen.

Zunächst fühlt man sich allein noch immer zu unfertig und schwach, den gestellten Anforderungen gerecht zu werden. Eine gewisse Angst vor dem Neuen, Ungewohnten führt das Individuum erneut zur Gemeinschaft zurück.

1. Die Zeit von 1918-1924

Während der vier Kriegsjahre ruht das Vereinsleben fast völlig. Daher bleibt 1918, nach Wiederaufnahme der chorischen Arbeit, die Zahl der dem D.A.S. angeschlossenen Vereine und ihrer Mitglieder zunächst unter dem Vorkriegsstand. Am 1. April 1920 erfaßt der Rhein-Main-Gau des D.A.S. nur noch 293 Vereine mit etwa 12500 Mitgliedern. Es gibt nun schon zehn Frauen- und zwanzig gemischte Chöre.[122] Bis zum Jahre 1924 ist dann der alte Stand wieder erreicht. Der Jahresbericht 1925 spricht von 20296 Mitgliedern in 481 Vereinen. Darunter befinden sich 28 Frauen- und 27 gemischte Chöre.[123] Die Gründung gemischter Chöre erfolgt hauptsächlich in den städtischen Unterbezirken. So können zwischen 1919 und 1924 im Bezirk I, Groß Frankfurt, zwölf Vereine nachgewiesen werden, die dem bestehenden Männerchor einen Frauenchor anschließen.[124]

Die in den Vorkriegsjahren so beliebten und auch notwendigen "Konkurrenz-Singen" werden jetzt unter der Bezeichnung "Wertungssingen" durchgeführt. Mit dem Namen hat sich aber auch die grundsätzliche Form geändert: Man wertet nach Punkten und ermittelt eine Reihen-

folge. Es sind also gewisse Anlehnungen an verwandte Formen der Mittelschicht festzustellen.[125)]

Dies zählt auch zu den Übergangserscheinungen der ersten Nachkriegsjahre; denn nach drei Veranstaltungen dieser Art[126)] versucht man bereits 1923 durch ein vom Rhein-Main-Gau ausgerichtetes Konzert im Saalbau, neue Wege zu gehen. Ein Jahr später führt man einen "Liedertag"[127)] durch. Danach entfallen, zumindest für den städtischen Bezirk, diese Veranstaltungen zugunsten großer Konzerte.[128)]

Die Programme der eben erwähnten Darbietungen zeigen erneut, daß die gemischten Chöre eine wertvollere Chorliteratur pflegen. Die Meister der Romantik, an ihrer Spitze Mendelssohn-Bartholdy, werden zum Allgemeingut dieser Chorgruppen. Bei 43 aufgeführten Stükken sind nur fünf von unbedeutenden Komponisten.[129)] Mit der Madrigalform werden die Sängerinnen und Sänger der Unterschicht durch fünf Chorsätze alter Meister bekannt gemacht.

Auch bei der Literatur der Frauenchöre bleibt die Zahl der unbekannten Komponisten mit drei von 21 möglichen sehr gering. Neben fünf Bearbeitungen von Madrigalen singt man vor allem Werke romantischer Meister.[130)]

Anders sieht es bei den Männerchören aus. Hier wird vor allem ein Rückgriff auf die Vorkriegsliteratur deutlich. Von 39 vor 1914 aufgeführten Komponisten, stehen 27 nach 1918 wieder auf den Programmen. Zieht man davon einmal die Komponisten ab, deren Bedeutung zumindest für den Männerchorgesang als "wertvoll" angesehen werden kann,[131)] so bleiben immer noch 16, deren Werke nicht mit den Forderungen des D.A.S. übereinstimmen.[132)] Dieses Verhältnis wird noch deutlicher, wenn man reine Zahlen einander gegenüberstellt: von 135 nach 1918 gesungenen Chören zählen nur etwa 35 zu der als "wertvoll" bezeichneten Gruppe.[133)]

2. Die Zeit nach 1924

Vom Ende des ersten Weltkrieges bis zum Beginn eines neuen Entwicklungsabschnittes vergehen etwa sechs Jahre. Als danach von dem Arbeitersängerbund neue Impulse ausgehen, ist in den Zellen der Boden für die weitere Arbeit vorbereitet. Die Ziele sind vielfältig, und man steht vor ungeheueren Schwierigkeiten. Kulturell gilt es, zunächst in verstärktem Maße den Bildungsgrad des einzelnen zu heben und an die bestehenden gesellschaftlichen Schichten heranzuführen. Andererseits versucht man, eine musikalische Form zu finden, die dem Wollen der eigenen Schicht gerecht wird. In diesen Bemühungen gibt es drei Richtungen, die sich zum Teil wesentlich unterscheiden:

1. einen langsamen, bildungsmäßigen Aufbau, der sich nicht nur mit den eigenen Produkten musikalischer Art auseinandersetzt, sondern auch die Werke großer Meister anerkennt und fördert. Neben dem Tendenzwerk wird eine Kunst um ihrer selbst und ihrer ethischen Werte willen gepflegt und verbreitet. "Für das Volk ist das Beste gut genug".
2. Das radikale Gegenteil. Ablehnung aller "nicht-proletarischen Musik", was soweit geht, daß man Haydn als "Vorkämpfer göttlicher und bürgerlicher Werte" sieht.[134)]
3. Eine völlige Ablehnung jeglicher kultureller Bestrebungen, solange nicht die menschliche Existenz restlos gesichert ist.

Die beiden letzten Gruppen sind zwar in der Minderheit, und doch zeigen sich damit Teilungstendenzen in der ursprünglichen gemeinsamen Absicht. Dies wäre allein noch nicht entscheidend, zumal die erste Gruppe ohne Zweifel allein zahlenmäßig stark genug wäre, eine Gegenbewegung zu überwinden, wenn sich nicht gerade hier unter der Oberfläche, dem Beobachter kaum sichtbar, rückläufige Mome.te

ergeben hätten. Sie entspringen dem Verlangen des einzelnen nach sozialer Gleichsetzung mit den "bürgerlichen" Schichten und einer gewissen Passivität oder Gleichgültigkeit, die besonders in den Männerchören spürbar wird. So groß die Erfolge auch sind- und sie heben das allgemeine Niveau des Volkes ohne Zweifel - so gewaltig der Fortschritt auch erscheint, er scheitert an der Unzulänglichkeit des Individuums.

Die im Jahresbericht 1925 angegebene Zahl von 481 Vereinen im Rhein-Main-Gau des D.A.S., steigt bis zum Jahre 1929 auf 593 Vereine mit insgesamt 20755 aktiven Mitgliedern, darunter sind 95 gemischte und 31 Frauenchöre. 1930 werden sogar 601 Vereine gezählt, doch fällt bereits die Mitgliederzahl auf 20472. Im gleichen Jahr gibt es 121 gemischte und 21 Frauenchöre. Für das Jahr 1932 ist ein weiterer Rückgang an Mitgliedern, aber auch an Vereinen festzustellen. Es gibt jetzt nur noch 591 Vereine, darunter sind 391 Männer-, 121 gemischte- und 12 Frauenchöre, zusammen 19423 Mitglieder.[135)]

Ähnlich ist die Lage im I. Bezirk, "Groß Frankfurt". 1927 werden 32 Vereine registriert: 18 gemischte und 14 Männerchöre.[136)] 1928 bleibt diese Zahl bestehen, jedoch verschieben sich die Chorgattungen auf 17 gemischte und 15 Männerchöre.[137)] 1932 gibt es hier 18 gemischte und 10 Männerchöre; die Zahl der Mitglieder ist auf 1743 gesunken.[138)]

Wie oben angedeutet, finden in der Zeit zwischen 1925 und 1933 im Raum Frankfurt nur noch zwei Veranstaltungen des Bundes statt, die 1927 mit "Wertungssingen"[139)] und 1931 mit "Gau-Kritik-Singen"[140)] bezeichnet werden.

An dem "Wertungssingen" 1927 nehmen 17 Männer- und drei gemischte Chöre teil. Es zeigt sich noch immer ein wesentlicher Unterschied zwischen der Literaturwahl der einzelnen Chorsparten. Von den gemischten Chören werden zweimal Beethoven- und einmal Mendelssohn-kompositionen gesungen. Zwei Chöre stammen von Heinz Tiessen, der

vom D.A.S. sehr gefördert wird. Bei den Männerchören sind Silcher viermal, Hegar dreimal, Schubert, Schumann, Mozart und Othegraven je einmal vertreten, weiter noch drei für Männerchor bearbeitete Madrigale.[141] Die verbleibenden 20 Chorwerke gehören einer Gruppe Komponisten an, die gewöhnlich im D.A.S. als "seichte Ware" bezeichnet werden.[142]

Das "Gau-Kritik-Singen"[143] von 1931 beweist, daß die ständige Aufklärungsarbeit des Bundes erfolgreich war. Sowohl die Darbietungen, als auch die Literaturwahl geben kaum Anlaß zur Kritik. Bei den gemischten Chören sind es lediglich zwei Vorträge, die den Hinweis erhalten, "sie sollten nicht in unseren Programmen erscheinen".[144] Im übrigen werden Mendelssohn (2), Gluck (1), Tendenzchöre (2) und Lendvai (2) gesungen.

Die Frauenchöre bringen neben einer Komposition von Cl. Schmalstich und einem Tendenzchor von Stark fünf Kompositionen von Lendvai.

Bei der Literaturwahl der Männerchöre fällt auf, daß Kompositionen von Hegar kaum noch gesungen werden. Neben Silcher, Schubert, Cornelius und einem neueren Tendenzchor[145] erscheinen mit H. Scherchen, E. Lendvai und W. Knöchel auch drei für den Chorgesang wichtige Zeitgenossen.[146] Rechnet man zwei Madrigalbearbeitungen für Männerchor hinzu, so kann man wohl auch hier von einer Besserung sprechen; selbst wenn man berücksichtigt, daß die zeitgenössischen Kompositionen hauptsächlich von Vereinen des I. Bezirkes gesungen worden sind.[147]

Allerdings bleibt auch jetzt ein sehr wesentlicher Unterschied. Während in den Männerchören allmählich die guten Komponisten der Romantik gepflegt werden, setzen sich die gemischten- und Frauenchöre bereits mit dem zeitgenössischen Schaffen auseinander. Die kulturellen Leistungen der gemischten Chöre sind bedeutender als die der Männerchöre. Eine Zusammenfassung guter Kompositionen zwi-

schen 1927-1932 im Rhein-Main-Gau zeigt,[148] daß es sich ausschließlich um solche für gemischten Chor handelt.

3. Das Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung

Im Raum Frankfurt hat das "Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung" eine große Bedeutung für die Entwicklung der bürgerlichen Unterschicht. Will man die ganze Tragweite ihrer kulturellen Absichten verstehen, die letztlich nach eigenen musikalischen Formen sucht, so läßt sich eine Betrachtung dieser Organisation nicht umgehen. Sie wird im Zeitraum ihres Bestehens der zentrale Mittelpunkt, um den sich alles dreht.

Die Anfänge dieser Einrichtung gehen in die Zeit bis vor dem ersten Weltkrieg zurück. Damals pflegt der "Arbeiter-Bildungsausschuß" bereits das Kurs- und Vortragswesen, oft mit "namhaften auswärtigen Kräften, und zwar unter Bevorzugung der wirtschaft- und politischen Geschichte".[149] Weiter werden Galerieführungen, Kammermusiken mit klassischem Programm und einer kurzen Aussprache über den Komponisten des Abends durchgeführt.

Daneben wirkt der seit langem tätige "Ausschuß für Volksvorlesung", der sich später zum städtisch unterstützten "Bund für Volksbildung"[150] mit eigenem Haus entwickelt. Eine stille Vereinbarung zwischen diesem und dem "Arbeiter-Bildungsausschuß" überläßt letzterem alle vom Sozialismus bestimmten, dem "Bund für Volksbildung" alle unpolitischen Sachgebiete,[151] die dieser mustergültig, in halbwegs schulmäßig geordneten Kursen oder Einzelvorträgen in verschiedenen Stadtteilen, in Museums- und Stadtführungen durchführt.[152]

In den Jahren nach 1918 nimmt der "Arbeiter-Bildungsausschuß" seine Arbeit zunächst in einfacher Form, wie sie in den Vorkriegsjahren Träger des Bildungsgedankens gewesen ist, wieder auf. Sie kann

bereits 1922 insofern erweitert werden, als es nunmehr viele "neugewonnene Lehrkräfte, die aus der intellektuellen Schicht zu uns gestoßen sind"[153], zulassen, die Programme auszudehnen.[154] Im Winterhalbjahr 1922/23 sind es bereits zehn Lehrkurse,[155] und für die gleiche Periode des Jahres 1923/24 kommen nicht nur solche über das Genossenschaftswesen neben den geschichtlichen Themen zur Durchführung, sondern die Kurse können nun auch in verschiedenen Distrikten der Stadt ausgerichtet werden und erfassen so "mehr und mehr die größere Masse".[156] Künstlerabende sorgen dafür, daß der unteren bürgerlichen Schicht echte Kunst vermittelt wird.

Es ist klar, daß eine solche Entwicklung nach einer organisatorischen Form verlangt. Der Rahmen des ursprünglichen "Arbeiter-Bildungsausschusses" wird im Winterhalbjahr 1925/26 durch die Gründung des "Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung" erweitert.

Alle Organisationen, die sich in Frankfurt um die Hebung des kulturellen Niveaus der Unterschicht bemühen, werden zusammengefaßt: die Gesangvereine, die Turner, die Sportler, die Kinder- und Naturfreunde, die verwandten Einrichtungen der sozialdemokratischen Partei und der Gewerkschaft. Gerade die ursprüngliche Stellung der letztgenannten Organisation wird von dem Kulturbestreben, das von dem "Kulturkartell" ausgeht, erheblich überschritten.[157] Nun kann der Bogen wesentlich weiter gespannt werden: und zwar sowohl hinsichtlich der Ausübenden, als auch der zu Umfassenden.

Eine Werbewoche für "Proletarische Kulturarbeit" (8.-14. Nov.) leitet den Beginn der Winterarbeit 1925/26 und damit die Neugründung ein.[158] Mit der neuen Organisation "geht man in das Feuer der Agitation, erzielt einen großen ideellen Erfolg und schließt auch finanziell gut ab".[159] Die Stadtverordnetenversammlung gewährt eine jährliche Subvention von RM 5000,-, Parteidruckerei und Gewerkschaft zahlen ebenfalls Beiträge an das Kartell.[160] Ein künstlerischer Beirat wird aus

"hervorragenden Sachverständigen" gebildet und ein "Kulturhelferkreis neu geschaffen, der die Bildungsorganisation" - an deren Verbesserung man ständig arbeitet - " auf breite Grundlage in den Stadtbezirken stellt".[161] Gleichzeitig entwickelt das Kartell eine neue Kunstform, den Sprechchor, der mehr und mehr zum festen Bestandteil der Arbeiterfeste wird.

Vom 11. Juni - 28. August 1927 findet in Frankfurt die Ausstellung "Musik im Leben der Völker" statt. Es muß wohl für das Kulturkartell eine Selbstverständlichkeit gewesen sein, mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln sich im Rahmen dieser Ausstellung zu beteiligen, "da doch der internationale Gedanke in den Reihen der organisierten Arbeiterschaft schon immer den treuesten Hüter und besten Verfechter gefunden hat".[162] Man ist sich aber darüber im klaren, daß man sich einerseits nicht zu streng gegen die "bürgerliche Veranstaltung" abgrenzen, andererseits auch nicht zu sehr verbinden darf. Deshalb ruft man zu einer eigenen "Arbeitermusikwoche" auf. Sie dauert vom 31. Juli bis 6. August 1927. Neben Vorträgen, Orchesterkonzerten und Konzerten innerdeutscher Vereine sind sieben ausländische Arbeitergesangvereine vertreten,[163] die durch eigene Darbietungen "ihre Verbundenheit machtvoll demonstrieren".[164] Da die Eintrittspreise so gehalten sind, daß es jedem möglich ist, die Veranstaltungen zu besuchen,[165] gibt es öfters "ausverkaufte Häuser".

Die finanziellen Belastungen und organisatorischen Anstrengungen zu dieser "Arbeitermusikwoche" hindern das Kartell nicht, drei Monate später, vom 6. - 11. November 1927, eine "Arbeiterkulturwoche" auszurichten.[166]

Das Jahr 1928 ist für das "Kulturkartell" der Beginn einer neuen Entwicklung. Durch die Eingemeindung von Höchst und Fechenheim ist Frankfurt eine Großstadt geworden. Diese Vororte sind ausgesprochene Industriezentren. Somit ist der Prozentsatz der "Arbeiterbevöl-

kerung" in Frankfurt erheblich gestiegen, und während vorher nur von "einigen Arbeitervierteln" gesprochen werden kann - ihre Vertreter bilden etwa ein Drittel des Stadtparlaments - ist Frankfurt nun eine "wirkliche Arbeiter-Großstadt geworden"[168]. Das verlangt selbstverständlich eine Steigerung der bisherigen Bemühungen, und so weist man immer wieder auf die noch zu beseitigenden Mängel hin.[170] In diesem Jahr wird nicht nur der "Arbeiter-Radio-Bund" in das Kartell aufgenommen, sondern auch die Verbindung zu den sozialistischen Elternräten, zur Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Lehrer und zur Arbeiter-Jugend erweitert und vertieft. "In dem vielseitigen Bildungswesen der Stadt Frankfurt a.M. ist in den letzten Jahren eine neue Einrichtung entstanden, die sich sehr schnell eine besondere Stellung und einen bedeutenden Rang erobert hat"[171]. Auch der Rundfunk kann sich dem Einfluß dieser Organisation nicht mehr verschließen und nimmt außer einer wöchentlichen Sendezeit von 20-30 Minuten, fünf Feierstunden in sein Programm auf.[172]

Vom Jahre 1928 an veranstaltet der "Bund für Volksbildung" die früher bereits üblichen Kammermusikabende;[173] dagegen konzentriert sich das "Kulturkartell" auf die Darbietungen der Arbeiterchöre. Hier scheint sich, wie aus den leider sehr fragmentarisch vorliegenden Unterlagen ersichtlich wird, immer mehr die Tendenz nach eigenmusikalischen Formen abzuzeichnen.[174]

Gerade die Großveranstaltungen zum 1. Mai werden in den folgenden Jahren vom "Kulturkartell" ausgerichtet und gelten in erster Linie diesem Bemühen.[175] Die Verbindung von Chor, Bewegungschor, Sprechor und Orchester kommt der Grundhaltung des "Kartells" sehr entgegen. Es sind die musikalischen Veranstaltungen, die Chor-Orchesterkonzerte der Sängergruppen der bürgerlichen Unterschicht, die zu den Höhepunkten im Wirken des "Kulturkartells" gezählt werden müssen.[176]

Die zuständigen Stellen sind sich über die gestellte Aufgabe völlig im klaren. Es gilt ja nicht nur weite Kreise der Bevölkerung an die klassischen Meister der Musik heranzuführen, sondern auch die Aussagen der eigenen Zeit in einer gemäßen Form zur Diskussion zu stellen.[177] Diese Problematik erfaßt man so, daß es im Gegensatz zur "bürgerlichen Musikpflege keinen Stillstand geben darf". Die Musik soll nicht mehr eine Abkehr vom Leben, sondern eine Rückkehr zum Leben bringen; nicht mehr eine Musikbekanntschaft wird erstrebt, sondern ein Musikerlebnis; nicht ein "Berauschen" an großen Kunstwerken oder einer individuellen Leistung von Solist oder Dirigent, nicht das "nur Dabeigewesensein" ist die Aufgabe, sondern die Erziehung einer ganzen Volksschicht zur Kunst und das innere Erleben der Beteiligten. Die kulturelle Tätigkeit ist nicht Liebhaberei oder Zeitvertreib, sondern eine Frage des Seins der eigenen Welt.[178]

Da in der unteren Schicht erst ein Konzertpublikum heranreifen muß, führt das Versprechen der gegenseitigen Unterstützung bei den einzelnen Veranstaltungen zum Gemeinschaftserlebnis. Man weiß, daß man aus den eigenen Organisationen eine große Anzahl gleichgesinnter Menschen zu einem Gedanken vereinen kann. Die Bemühungen des "Kulturkartells" sind nicht mehr auf politische, wirtschaftliche oder soziale Machtziele allein gerichtet, "dies würde ins Leere stoßen und seinen Sinn verlieren", sondern auf die "kulturellen Güter der Menschheit". Selbstverständlich kommt es hierbei auch zu verschiedenen Gegenströmungen, deren Skala vom rein politischen Bestreben - "erst Essen und Trinken, dann Kunst und Wissen" - bis zur Ablehnung der klassischen Werke wegen ihrer religiösen oder "bürgerlichen Tendenz" reicht.[179]

Vor allen musikalischen Veranstaltungen werden Einführungsabende durchgeführt, außerdem fügt man den Programmen selbst noch Erläuterungen bei. Musikkritiker, Dirigenten und Fachleute gehen von

Verein zu Verein und halten Vorträge, sehr oft noch unterstützt durch Einzelmitglieder der Gesangsabteilungen, die sich freiwillig zur Verfügung stellen.[180] Der Zuhörer bekommt so eine Ahnung über Inhalt und Wert des zu hörenden Werkes.

Zu einer Zeit, in der Konzertsäle leerstehen, in der Konzertinstitute geschlossen werden, in der die wirtschaftliche Notlage es dem Bürgertum nur bedingt erlaubt, sich einem unbefangenen musikalischen Erlebnis hinzugeben, strömen 20 000 Menschen in die Frankfurter Festhalle zur Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie. Die Eintrittspreise, einschließlich der verbilligten Straßenbahnfahrten, betragen auf allen Plätzen eine Mark und sind gewiß nur deshalb möglich, weil man mit der "Masse" rechnen konnte.

Der geringe Eintrittspreis kann aber auch nicht das Entscheidende sein. Viel wesentlicher scheint es, daß man erkennt, von welch intensivem Drang das Individuum beseelt ist, seine errungenen Freiheiten auszufüllen und Besitz zu ergreifen von Werten, die ihm bisher kaum oder gar nicht zugänglich gewesen sind. Eine ungeheuere Begeisterung hat Ausführende und Zuhörer ergriffen. Es ist gerade in der "Masse" ein Aufschwung und ein Erleben, das man hier nur positiv werten kann. Bestreitet man auch den objektiven Wert der Monstreaufführungen, - die zumal noch unter keineswegs akustisch idealen Verhältnissen stattfinden - so helfen sie doch dem Individuum der Unterschicht, dem Arbeiter, jene Komplexe zu überwinden, die sich ihm oft als Hindernis beim Besuch eines "bürgerlichen" Konzertes in den Weg stellen. Nun ist man ausschließlich unter seinesgleichen und wird bekannt mit einer unbekannten Welt, die von eigenen Leuten, den Arbeiterchören, erschlossen wird.

4. Das Dirigentenproblem

Der Dirigent ist der entscheidende Faktor in der künstlerischen Entwicklung eines Chores. Nach 1918, besonders aber nach 1924, ist die-

se Frage überhaupt nicht mehr mit der Zeit vor 1914 zu vergleichen. Den Vereinen des D.A.S. stehen nun wirklich gute Chorleiter zur Verfügung. Weite Kreise der Intelligenz wirken nun in der Unterschicht als Erzieher. Politische Bedenken bestehen zunächst keine mehr, im neuen Staat sind alle Unterschiede aufgehoben.

Von 412 Dirigenten des Rhein-Main-Gaues im D.A.S. sind etwa 75% hauptberuflich Musiker und Pädagogen.[181] Obwohl die Vereine teilweise hohe Mietpreise für ein Übungslokal zahlen müssen,[182] ist man trotzdem bemüht, die geforderten Leistungen auch entsprechend zu honorieren.[183] Naturgemäß liegen hier u.a. die Gründe für die gesteigerte musikalische Aussagekraft der Unterschicht.

Für den Raum Frankfurt a.M. sind es besonders drei Männer, die sich um die Aufführungen der Arbeiterchorgruppen in Konzerten verdient machen: Otto Rottsieper, Dr. Ehrenreich und Max Bartsch.[184] Daneben gibt es noch Dirigenten, die ebenfalls mehr als einen Chor im D.A.S. musikalisch betreuen.[185]

D. Der Verein (die Einzelzelle) als Beispiel der Entwicklung von 1918-1933

Die Betrachtungen eines einzelnen Vereins werden mit dem Volkschor "Union" fortgesetzt. Er gehört zu den "leistungsfähigsten Chorkörpern im D.A.S.",[186] und seine Tätigkeit ist in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg eng mit dem Wirken des "Kulturkartells" verknüpft.

Für die Dauer der Kriegsjahre 1914-1918 ruht das Vereinsleben zwar nicht ganz, muß sich aber auf ein Minimum an Mitwirkungen und Gesangsstunden beschränken. Trotzdem bleibt die überraschende Tatsache bestehen, daß am 19. Oktober 1918 von den beiden Gruppen A.G.V. und Volkschor "Union" ein Konzert gegeben wird.[187] Am 2. November 1919 bestreitet der Chor im großen Saal des Saalbaues sein zweites Konzert. Die "Union" steht nun wieder unter der Leitung des ehemaligen Dirigenten K. Werner. Die Zahl der aktiven Mitglieder hat

den Vorkriegsstand wieder annähernd erreicht.[188] Das Programm weist beachtliches Niveau auf,[189] und auch die Leistungen müssen durchaus befriedigt haben.[190] Ein Jahr nach Beendigung des Krieges erlebt der Chor offensichtlich schon wieder einen solchen Aufschwung, daß er an seine früheren Leistungen anknüpfen kann.

Die Tätigkeit im Jahre 1920 scheint dies, zumindest in zahlenmäßiger Hinsicht, zu bestätigen: Zunächst wirkt der Frauenchor im Rahmen eines Gewerkschaftsfestes in der Festhalle bei Mahlers III. Sinfonie mit,[191] dann gibt der Chor sein jährliches Konzert im Saalbau,[192] und schließlich wird unter dem Protektorat des "Bundes für Volksbildung" ein "Volkskunstabend" mit "Ernsten Chorgesängen" gegeben.[193] Mit dieser Vielzahl von Veranstaltungen hat man sich aber wohl etwas übernommen, was an Programmzusammenstellungen[194] und in Berichten über die Darbietungen leicht ersichtlich ist.[195] Im Jahre 1921 tritt der Chor dann tatsächlich nur noch mit zwei Konzerten, jetzt aber unter dem Namen "Volkschor Union" an die Öffentlichkeit. Im Frühjahr 1921 hat nämlich die Generalversammlung den Beschluß gefaßt, "unter dem einheitlichen Namen Volkschor Union" weiter zu bestehen.[196] Das jährliche Konzert des Männer-, Frauen- und gemischten Chores findet am 23. Oktober im Saalbau statt. Das Programm hierzu unterscheidet sich nicht wesentlich von den vorherigen, wenn man von einem Gedächtnisteil für den verstorbenen ersten Dirigenten des A.G.V. "Union", Peter Ginster, absieht.[197] Wesentlicher ist aber das am 27. März 1921 im Saal des Gewerkschaftshauses veranstaltete "Konzert des Frauenchores".[198] Die Programmgestaltung ist keineswegs vorbildlich, jedoch fällt die Mitwirkung von Paul Hindemith als Interpret eigener Kompositionen besonders auf.[199] Aus Gründen, die später noch einmal untersucht werden, bleibt es mit der Verpflichtung eines Zeitgenossen von der Bedeutung Paul Hindemiths bei diesem Einzelfall.

Auch 1922 werden zwei Konzerte gegeben: am 19. November im Saalbau[200] und am 19. März, im Festsaal der städtischen Fachschule, die erprobte Verbindung von Frauenchor und Quartett.[201] 1923 liegen die Konzerte in der ersten Hälfte des Jahres und sind als "Wohltätigkeitskonzert"[202] und als "Konzert"[203] bezeichnet. Bei den Programmen wird auf wiederholt gesungene Kompositionen zurückgegriffen.[204]

Eine zusammenfassende Betrachtung der Nachkriegsjahre bis 1923 ergibt, daß sich alle Programme grundsätzlich ähneln.[205] Die entscheidende Wandlung tritt auch in der Einzelzelle erst nach 1924 ein.

Der 1921 mit Hindemith unternommene Versuch, im Konzert die Menschen der unteren Schicht mit den zeitgenössischen musikalischen Strömungen bekannt zu machen, scheitert einmal an der sich abzeichnenden wirtschaftlichen Krise,[206] zum andern aber auch an dem unvorbereiteten Aufnahmewillen für solche Experimente. Die vorhandene musikalische Literatur ist noch lange nicht in dem Maße ausgeschöpft, die Schulung und Einführung kann in der Kürze der Zeit einfach noch nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Allem Bemühen und Suchen fehlt noch die Konzeption, die klare Richtung. Nur so sind zunächst der Rückgriff auf die Vorkriegsliteratur und die ständigen Wiederholungen zu erklären. Aber es zeichnet sich bis zu diesem Zeitpunkt auch eine Tatsache ab, die bereits im allgemeinen Geschehen der D.A.S.-Chöre zutage tritt: Rückgriffe und Wiederholungen erfolgen hauptsächlich in den Männerchören, während die Frauen- und gemischten Chöre von Anfang an eine bessere Chorauswahl treffen und auch diese Linie einhalten.

2. Die Zeit nach 1924

Der 1924 einsetzende Wandel in der Arbeit der Chöre der bürgerlichen Unterschicht ist selbstverständlich besonders im Wirken der Einzelzelle zu erkennen. Zunächst kommt es zu Beginn des Jahres 1924 in

der musikalischen Leitung des Vereins zu einem Wechsel,[207] der insofern von Bedeutung ist, als mit dem neuen Dirigenten, Max Bartsch,[208] dem Chor nun ein Mann zur Verfügung steht, dessen künstlerische Absichten sich mit denen des D.A.S. decken, der seine Arbeit der modernen Zeit anzupassen versteht und der auch die Fähigkeiten besitzt, den Chor zu einer gültigen Leistung zu führen.

Im 25. Jahre seines Bestehens gibt der Verein zwei Konzerte,[209] zwei weitere das "Soloquartett".[210] Zwar greift man hier noch einmal auf bereits gesungene Literatur zurück, aber alle Kompositionen zweifelhaften Wertes werden nicht mehr in die Programme aufgenommen.[211] Dieser Rückgriff kann durch das im Herbst geplante "Jubiläumskonzert" erklärt werden, zu dem Haydns "Schöpfung" aufgeführt werden soll.[212] Für den in der Oratorienpraxis ungeschulten Chor setzt das eine gewisse Anlaufzeit voraus. Die Verbesserung des Chorklanges scheint diesen Schritt gerechtfertigt zu haben.[213]

Gleich nach dem im Herbst 1925 veranstalteten a-cappella-Konzert,[214] das eine sytematische Programmgestaltung aufweist, wird mit Haydns "Jahreszeiten" ein neues Oratorium vorbereitet. Das 1925 gegründete "Kulturkartell" greift hier erstmals in das Vereinsleben ein; denn die Aufführung ist ursprünglich für den 17. Oktober im Saalbau vorgesehen gewesen,[215] wird dann aber unter dem Protektorat des "Kulturkartells" am 31. Oktober 1926 in der Festhalle vor 18 000 Zuhörern aufgeführt.[216] Im Januar 1927 wird vom "Bund tätiger Altstadtfreunde", zugunsten der Altstadtkinder, eine Wiederholung des Stückes ausgerichtet.[217] Ein drittes Mal endlich werden die "Jahreszeiten" bei den Eröffnungsfeierlichkeiten der im Rahmen der internationalen Ausstellung "Musik im Leben der Völker" stattfindenden "Arbeiter-Musikwoche" in Frankfurt a.M. gesungen. Diese Aufführung wird von der Presse einstimmig als "zu den Besten gerechnet, die man in den letzten Jahren gehört hat".[218]

Aber der Chor hat in diesem Jahr noch weitere Aufgaben übernommen, die auf den Einfluß des "Kulturkartell" zurückgeführt werden müssen: das im Oktober veranstaltete Konzert "Das Volkslied und das volkstümliche Lied", dessen Ausführung der Frauenchor übernimmt. Im Mittelpunkt des Programmes stehen die von Waldemar von Baußnern gesetzten "Alte Volkslieder" und die Erstaufführung der "Fünf Lieder für dreistimmigen Frauenchor", op. 44 von J. Haas.[219)]

Außerdem kommen die Mitglieder des Volkschores Union bei der Gedenkfeier des 9. November erstmals in Berührung mit der neuen Form der "sozialistischen Musik".

Durch die Uraufführung des "Requiem" von Arthur Wolff, nach einem Text von Ernst Toller, erfolgt die Bekanntschaft mit einem Werk, das ganz "aus der Empfindungssphäre des arbeitenden Volkes heraus geboren ist".[220)] Spürt man auch einen gewissen Stolz auf diesen "Fortschritt", so verschweigt man doch nicht, daß der Versuch vom Werk her nicht ganz gelungen ist.[221)] Immerhin bedeutet "diese Aufführung eine Tat", die insofern ihre Früchte trägt, als diese neue Form in den kommenden Jahren neben den a-cappella-Tendenzchören weiterentwickelt und gepflegt wird.

Das Jahr 1928 steht zunächst ganz im Zeichen des "1. Arbeitersängerfestes" in Hannover. Der Chor singt dort erneut die "Jahreszeiten" und erfüllt die in ihn gesetzten Erwartungen mit einer gelungenen Aufführung.[222)]

Trotzdem vergißt man nicht Franz Schubert, den Großmeister des Männerchorgesangs, zu dessen Gedenken das "Kulturkartell" ein Konzert ausrichtet.[223)] Am Totensonntag gibt der Chor dann noch ein Konzert mit "Ernsten Gesängen", das erstmals vom Rundfunk übertragen wird.[224)]

Die erste größere Veranstaltung des Jahres 1929 ist eine Sängerfahrt in das Elsaß. In Straßburg und Colmar werden Konzerte mit Volkslie-

dern und Kunstchören gegeben. Der tiefere Gedanke zu diesem Ausflug liegt aber wohl in der völkerverbindenden Idee;[225] denn man fühlt sich nicht in einem fremden Land, sondern unter seinesgleichen.

Aber schon beginnt das "Kulturkartell" eine weitere Großveranstaltung vorzubereiten. Am 4. November 1929 wird in der Festhalle vor 18 000 Zuhörern Händels "Belsazar" von der Chorgemeinschaft "Union" aufgeführt.[226] Die intensiven Vorbereitungen beginnen bereits Mitte Oktober. Seitenlange Einführungen über das Stück und über das Leben Händels werden in der "Frankfurter Volksstimme" abgedruckt;[227] Straßenbahnermäßigungen zur Veranstaltung, die Ankündigung von 800 Mitwirkenden, ständige Hinweise in allen der Bewegung nahestehenden Organen, alles steht unter den Leitgedanken: "Befreiung von den Niedrigkeiten des Alltags, Erfüllung mit den höchsten Idealen der Menschheit, die Kunst wird erobert für die werktätigen Massen, die eine ungerechte Gesellschaftsordnung auch auf dem Gebiet der Kunst in Fesseln schlug. Es gilt, dem Arbeiterkonzertleben eine breite Gasse zu bahnen".[228] Bereits am 2. November ist das Konzert ausverkauft. Und doch, bei allem Verstehen für das Bemühen um die Erkenntnis solcher Werke auf breiter Basis, bleiben natürlich die räumlichen Verhältnisse der Festhalle akustisch fragwürdig. Obwohl man sich über den Zweck und die gutgemeinten Absichten völlig im klaren ist, müssen aus diesen Gründen die Kritiken geteilt bleiben, zumal auch die Leistungen des Chores darunter leiden.[229]

Aber diese Veranstaltung gibt den Anstoß, das Werk im folgenden Jahr im städtischen Opernhaus szenisch aufzuführen. Der Regisseur Dr. Herbert Graf weist mit Recht darauf hin, daß die Partitur des "Belsazar" genaue Angaben hinsichtlich der Szenengestaltung und der Bühnengeschehnisse enthält.[230] Zu diesem Zweck werden die chorischen Teile der Musik "zwischen Bühne und Orchestra" so aufgeteilt, daß allein die handelnden Massen auf der Szene singen, während im Sinne der

Oratorienfolge die "betrachtenden Chöre rings um das Orchester bis in die Proszeniumslogen postiert sind. Die "darstellenden Chöre" werden von der Chorgemeinschaft "Union" gestellt, und zwar für jede Aufführung in der Stärke von 200 Sängerinnen und Sängern. Die Kritiken sind sich über die Bedeutung des Versuches einig und würdigen ihn entsprechend.[231] Insgesamt elfmal wird der "Belsazar" im Opernhaus aufgeführt.

Doch immer wieder unterwirft man sich neuen und schwierigen Aufgaben mit einer Bereitwilligkeit, die für den gewaltigen Willen der Unterschicht spricht.[232] Die vereinsinternen Planungen, im Herbst ein Konzert mit zeitgenössischen Kompositionen zu geben, wird sofort zurückgestellt, als das "Kulturkartell" die Absicht erkennen läßt, in der Festhalle Beethovens IX. Sinfonie auszurichten. Wieder werden durch intensive Vorbereitungsarbeit die Zuhörer auf das Ereignis vorbereitet.[233] Am 16. November 1930 ist die Festhalle mit 18 000 Plätzen ausverkauft. "Die Wiedergabe vollzieht sich qualitativ, von einzelnen Mängeln abgesehen, höchst beachtlich (namentlich in den Frauenchören) und symptomatisch für die Hingabe der beteiligten vokalen und instrumentalen Klanggruppen".[234] Natürlich liegt auch hier das Hauptproblem bei der akustischen Unzulänglichkeit des Saales, was zu der Frage führt, ob " weite Bevölkerungskreise" nicht eine "unzutreffende Darstellung von dem Innersten des Werkes erhalten".[235] Es scheint aber in erster Linie die Absicht des "Kulturkartells" zu sein, die "breite Masse der Arbeiterschaft" mit dem Werk bekannt zu machen,[236] was von den Zuhörern durch guten Besuch, vor allem aber durch eine vorbildliche Haltung anerkannt wird.

Das wegen der Aufführung der IX. Sinfonie zurückgestellte Konzert "Zeitgenössischer Meister" kann dann endlich am 12. April 1931 im Saalbau nachgeholt werden.[237] Der äußere Anlaß ist das 25-jährige Bestehen des Frauenchores. Auf dem Programm stehen hauptsächlich Kom-

positionen von E. Lendvai.

Wieder wird ein im Herbst geplantes Konzert zurückgestellt, als das "Kulturkartell" die Aufführung der "Roten Revue" von Ottmar Gerster beabsichtigt und den Chor zur Mitwirkung auffordert. Anläßlich der Feierlichkeiten zum 9. November wird das Werk im Schumann-Theater aufgeführt.[238] Es läßt neben drei Originalkompositionen von Gerster Raum für weitere bereits bekannte Chorkompositionen.[239] Trotz schlechter Aufstellungsmöglichkeiten für den Chor beurteilt man seine Leistungen gut.[240]

Das Jahr 1932 wird zu einer gewaltigen Anstrengung für die Mitglieder des Volkschores "Union". Im März tritt das schon öfter erwähnte Quartett des Vereins noch einmal mit einem a-cappella-Konzert in Erscheinung.[241] Das Programm sieht im ersten Teil Schubert-, im zweiten Teil Silcherkompositionen vor. Am 1. Mai wird vom "Kulturkartell" in der Festhalle eine Veranstaltung ausgerichtet, zu der die Chorgemeinschaft "Union" das "proletarische Oratorium - Wir - " zur Uraufführung bringt.[242] Gerster scheint mit diesem Stück den Ansatz zu einer gültigen musikalischen Form gefunden zu haben. Neben den hinlänglich bekannten Vorbereitungen für die Zuhörer, gehört diesmal auch ein Einführungsvortrag, der vom Rundfunk übernommen wird.[243] Werk und Aufführung werden in der Tagespresse lobend besprochen.[244]

Mit "Wir" wird im Raum Frankfurt die Entwicklung der sogenannten "sozialistischen Oratorien" abgeschlossen. Es ist auch das letzte Mal, daß das "Kulturkartell" in das Vereinsleben eingreift, denn durch die politische Entwicklung von 1933 wird auch diese Organisation aufgelöst.

Zum 200. Geburtstag von J. Haydn studiert die "Union" noch einmal das Oratorium "Die Jahreszeiten" ein und bringt es am 21. November zur Aufführung. Die wirtschaftlichen Spannungen und Schwierigkeiten müssen bereits ziemlich groß gewesen sein, denn immer wieder werden

die Mitglieder zum Kartenverkauf aufgerufen, damit "ein entstehendes Defizit nicht zu groß" werde.[245] In diesem Konzert zeigen sich die Ausführenden noch einmal von ihrer besten Seite.[246] Chorisch geschult, ist man nun mit dem Werk vertrauter und trifft natürlich im großen Saal des Saalbaues ungleich bessere akustische Voraussetzungen als in der Festhalle an.

Mit der Aufführung der "Jahreszeiten" beginnt 1927 der künstlerische Aufstieg des Chores, mit demselben Werk wird er beschlossen. Die politische Umstellung des Jahres 1933 erfaßt auch in Frankfurt am Main die Arbeitergesangvereine. Der Volkschor "Union" löst sich auf. Ein Teil der Mitglieder tritt dem "Frankfurter Volkschor" bei. Die der Chorgemeinschaft "Union" zugehörigen Vereine, Volkschor "Harmonia"-Höchst und Volkschor Griesheim, werden aufgelöst (Griesheim) oder in ihrer Arbeit empfindlich gestört (Höchst). Das vorhandene Notenmaterial, einschließlich der im Eigenbesitz befindlichen Musikinstrumente, wird beschlagnahmt, in Einzelfällen jedoch versteckt gehalten oder an Vereine überwiesen,[247] die nicht zur Auflösung gezwungen sind.

E. Literaturwahl und innere Einstellung am Beispiel des Vereins (der Einzelzelle) von 1918-1933

Die Entwicklung bis 1933 in chorischer aber auch in soziologischer Hinsicht wird verständlicher, wenn man die gesungene Literatur noch einmal untersucht.

Bis 1924 ist von einer grundsätzlichen Umstellung in der Programmgestaltung, d.h. von einem Loslösen aus der alten Richtung, wenig zu erkennen. Allerdings wird hier schon im Frauen- und gemischten Chor eine wesentlich bessere Auswahl getroffen. So sind von 27 nachweisbar durch den F r a u e n c h o r aufgeführten Kompositionen bis 1924 neun von Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert und

Weber, das ist ein Drittel; von 35 vom g e m i s c h t e n Chor[248] gesungenen Kompositionen sind 18 von Isaac, Donati, Gastoldi, Loewe, Beethoven, Schumann, Schubert und Mozart. Dazu kommen acht Kompositionen von Mendelssohn-Bartholdy.[249]

Im M ä n n e r c h o r werden bis 1924 Werke von 22 verschiedenen Komponisten gesungen. Dazu gehören Schumann, Schubert, Weber, Haydn, Kuhlau, Bruch, Abt, Hegar, Kremser und Silcher. Zählt man noch Uthmann mit seinen Tendenzliedern hinzu, so bleiben immer noch zehn Komponisten, die aus dem Vorkriegsbestand mit herübergenommen werden und deren Bedeutung nicht dem geforderten Niveau entspricht. Das sind gut 45 %.

Die einsetzende Aufbauarbeit des Bundes, die Einwirkung des Kulturkartells und der Dirigentenwechsel müßten eigentlich nach 1924 die Situation innerhalb des Chores verändern. In den Programmen des F r a u e n c h o r e s erscheinen nach 1924 die "anonymen" Volksliedbearbeitungen und nach 1925 auch Hegar nicht mehr. Dafür stützt man sich mehr auf Volksliedsätze von Rennes, Holländer und v. Baussner.[250] Auch Kompositionen von Schumann, Brahms, Nägli, Abt und Silcher werden bis 1929 noch gesungen. 1927 wird ein Zyklus von Joseph Haas in Frankfurt erstaufgeführt,[251] und nach 1929 setzt man sich vor allem mit Werken von E. Lendvai auseinander.[252]

Im g e m i s c h t e n Chor stehen neben einigen Neueinstudierungen[253] Mendelssohn-Chöre und Sätze alter deutscher Volkslieder von W. v. Baussner auf den Programmen. Nach 1929 wird von den zeitgenössischen Komponisten in erster Linie E. Lendvai gesungen.[254] Hinzu kommt die Einstudierung von Oratorien oder größerer Chor-Orchesterkompositionen.

Auch im M ä n n e r c h o r lösen nach 1925 die Volksliedbearbeitungen von W. v. Baussner die alten Volksliedsätze ab. 1931 werden mit E. Lendvai, W. Knöchel und Klaus Pringsheim auch Werke zeitgenössischer Komponisten gesungen.[255] Doch der Männerchor findet kein

rechtes Verhältnis zur Gegenwart. Seit dem Schubert-Konzert von 1928 legt er sich auf der Ebene Schubert-Silcher fest.

Das "Union - Q u a r t e t t", eine aus vier Sängern bestehende Vereinigung, die öfter in Erscheinung tritt und sich großer Beliebtheit erfreut, bleibt in seiner Programmgestaltung noch weit hinter dem Männerchor zurück. Auch hier zeigt sich nach 1924 ein spürbarer Wandel, der bis 1932 ebenfalls auf der Linie Schubert-Silcher endet.

Neben den Konzerten nimmt der Chor noch an weiteren Veranstaltungen teil.[256] Sie umfassen eine Mitwirkung bei Partei- und Gewerkschaftsfesten, Platz- und Werbekonzerten, selbständigen Unterhaltungsabenden, meist in Verbindung mit anderen Organisationen des Kulturkartells, Hallensportfesten, Totengedenkfeiern usw. Soweit es sich um öffentliche Veranstaltungen handelt, stehen, entsprechend dem Charakter des Rahmens, die Tendenzchöre[257] an erster Stelle. Aber während man im gemischten Chor meist zeitgenössische Werke singt, greift man im Männerchor auf ältere Kompositionen zurück.

Zu dieser "Veranstaltungsreihe" gehören auch die sogenannten "Ständchen",[258] bei denen anläßlich von Geburtstagen, Ehe-, Geschäfts- oder Parteijubiläen vor dem Hause gesungen wird. Sie sind ebenso wie Frühschoppen und "schwarze Partien" in erster Linie eine Angelegenheit des Männerchores. Die Auswahl der bei diesen Gelegenheiten gesungenen Liedern entspricht durchaus nicht dem Niveau des Chores. In den meisten Fällen handelt es sich um die "seichte Ware" also schlechte Literatur, bestenfalls um Silcher-Chöre.[259]

Zusammenfassend kann gesagt werden: im Frauen- und gemischten Chor, in letzterem naturgemäß bedingt durch die Aufführungen der klassischen und "sozialistischen" Oratorien, ist ein steter Fortschritt zu erkennen, d.h. neben guten, alten Kompositionen werden zeitgemäße,

neue gepflegt. Der Männerchor dagegen greift sofort auf das allgemeine Liedgut des als "Liedertafelei" bezeichneten Stils zurück, wenn ihm keine Aufgabe mehr gestellt wird.[260] Unter der Oberfläche eines scheinbaren Fortschritts pflegt man eine Literatur, von der man nur glaubt, daß man sie überwunden habe und die seit Jahren überholt sein müßte. Selbst der Teilnahme im gemischten Chor haftet, was die Männer betrifft, etwas Künstliches an. Besonders gegenüber den zeitgenössischen Kompositionen wird eine solche Einstellung erkenntlich. Dies darf bei der Betrachtung nicht übersehen werden.

Schlußbetrachtung

Das Individuum der bürgerlichen Unterschicht ist nicht fähig, der schnellen Entwicklung nach 1918 zu folgen. Die Gemeinschaft des Chores kann logischerweise das Verhältnis zu den geistigen Beziehungen nur bedingt ergänzen. Trotz der Bemühungen der verwandten Organisationen, wie Kulturkartell und "Bund für Volksbildung", tritt bei den Einzelmenschen der Wunsch nach Verbindung mit der bürgerlichen Mittelschicht immer stärker in den Vordergrund. Er wird durch die musikalischen Erfolge und eine dadurch bedingte gewisse äußere kulturelle Gleichstellung gefördert. Einmal aus der wirtschaftlichen Situation der Unterschicht herausgehoben, verliert das Individuum bald die Einstellung zu dieser Welt. Immer häufiger wird der Gedanke verworfen, durch ein öffentliches Bekenntnis die Zugehörigkeit zu der eigenen Schicht zu dokumentieren. Die These "Unsere Kinder sollen es einmal besser haben" ist nur der äußere Ausdruck einer Stellungnahme, die die innere Einstellung kennzeichnet. Die nachfolgende Generation wird von der eigenen Welt ferngehalten und geht somit der Entwicklung verloren. Nach kurzen wirtschaftlichen Anfangserfolgen drängt man zu einer sozialen Gleichstellung, und große Teile der Unterschicht splittern ab.

Nach 1931 werden die sich unter der Oberfläche abzeichnenden Strömungen deutlich spürbar.

Diese Entwicklung hat man anscheinend schon frühzeitig erkannt, denn bereits 1927 und 1928 wird von der "Inkonsequenz der Sänger" gesprochen.[261)]

Die Zahl der dem D.A.S. angeschlossenen Vereine und ihrer Mitglieder geht zurück. Der Verein ist nicht mehr wie früher der Mittelpunkt, aus dem die gemeinsame Stärke entsteht, sondern nur noch eine Einrichtung, deren kulturelle Bedeutung zwar anerkannt wird, deren ursprünglicher Sinn aber verlorengegangen ist. Während der Wirtschaftskrise von 1932 läßt sich durch die ständig wachsende Zahl der Unzufriedenen eine schwache Zunahme der Mitglieder belegen. Dies ist eine äußere Folge und keine innere Notwendigkeit mehr.

Die organisatorische und künstlerische Entwicklung wird in erster Linie von den Frauen getragen. Sie nehmen eine im Sinne der früheren Zielsetzung konservative Haltung ein, was sowohl an einer Mitgliederstatistik,[262)] als auch bei der Betrachtung der Literaturwahl deutlich wird.

Im Männerchor ist die Situation anders. An Hand der gesungenen Literatur wurde bereits ersichtlich, daß die Linie der Unterhaltungsabende, des Trinkhorns und der "Liedertafelei" nicht verlassen wird. Das unterscheidet sich grundlegend von dem Bedürfnis der Zusammengehörigkeit und der damit entstehenden Stärke. An Stelle einer Auseinandersetzung mit der Zeit und ihren Erscheinungen, kommt es zu einem Rückgriff auf die Romantik. Die große Linie Schubert-Silcher, die man anstrebt, könnte durchaus noch als Bildungsfaktor gewertet werden, wenn damit gleichzeitig eine Verbindung zum zeitgenössischen

Schaffen gegeben wäre. So aber wird es ein "auf der Stelle Treten", was einem Rückschritt gleichkommt.

Ein geschichtlicher Vergleich zur Romantik drängt sich auf: damals eine Flucht aus dem gewonnenen Lebensgefühl in den Schoß der Kirche. Nun aus denselben Motiven ein Rückgriff zur vorgestellten Romantik; damals die mittlere, nun die untere Schicht. In beiden Fällen führt dies zu einer Entwicklung, die in keinem Verhältnis zu den Anfangszielen steht.

Es kann als eine gewisse Tragik angesehen werden, daß ausgerechnet die Keimzelle der gesanglichen Organisationen der bürgerlichen Unterschicht, der Männerchor, diesen Weg geht.

IV. Kapitel

Die Musik der unteren bürgerlichen Schicht im Raum Frankfurt a.M.

1. Die a-cappella-Chöre

Im selben Augenblick, in dem die Chöre der bürgerlichen Unterschicht in Erscheinung treten, können auch die ersten Anzeichen einer selbständigen Chorliteratur beobachtet werden. Seitdem im Jahre 1863 der erste "Tendenzchor" in Frankfurt am Main aufgeführt worden ist,[1] steht die Entwicklung wahrscheinlich nicht mehr still. Für die folgenden Jahre finden sich in den Archivberichten zwar immer wieder Hinweise auf solche "Tendenzchöre", jedoch ist das entsprechende Notenmaterial nicht überliefert worden. Die ersten Beispiele stammen erst wieder aus der Zeit um 1890, in der die "Liedergemeinschaft" gegründet wurde. Aber auch hier kann keine Vollständigkeit mehr gewährleistet werden, was aus verschiedenen Gründen zu erklären ist:

1. Aus der Länge der Zeit und den damit verbundenen Verschmelzungen, Auflösungen und dem Wechsel der soziologischen Zugehörigkeit.
2. Als Folge des "Sozialistengesetzes" werden die Vereine aufgelöst und ihr Notenmaterial beschlagnahmt.
3. Werden im Jahre 1933 der D.A.S., einschließlich des Bundesverlages, ferner die Vereine der Unterschicht aufgelöst und alle Archivbestände beschlagnahmt oder vernichtet.
4. Geht der größte Teil der seit 1933 versteckt gehaltenen Chorliteratur in den Wirren der Kriegsjahre 1939-1945 und den Bombenangriffen verloren.
5. Es ist durchaus möglich, daß man selbst den Wert der frühen Kompositionen als nicht ausreichend ansieht und sie deshalb auch nicht mehr aufhebt, als bessere und kompositorisch wertvollere Literatur zur Verfügung steht.[2]

Der musikalische Aufbau der frühen Kompositionen eines "Freiheits"- oder "Tendenzchores" wird sich sohl nicht wesentlich von denen des üblichen Männerchorsatzes unterschieden haben. Lediglich der Text ist den Forderungen der eigenen Einstellung angepaßt, was wohl auch Staudinger veranlaßt haben mag, das Ideengut als trennbar vom Gesang der bürgerlichen Unterschicht anzusehen.[3)]

Die Aufgaben, die dem "Tendenzchor" zugedacht sind, umfassen ein größeres Wirkungsgebiet, als es normal von einer Chorkomposition verlangt wird. Sie sollen:

1. "Der Inbegriff allen Sehnens auf freiheitlich-fortschrittlichem und freiheitlich-künstlerischem Gebiet" sein.
2. "Den Kontakt mit der deutschen Arbeiterschaft suchen, die Flamme der Begeisterung entfachen".
3. "Neben dem Kampfwillen und neben der Freude auch das Gefühl für den Ernst des Lebens erfassen".
4. "Die Wechselwirkung zwischen Kultur und Wirtschaftsleben zur Läuterung der Kultur und zur Veredlung des Volkes führen".
5. Soll "ein inneres Erlebnis, der Wille zum bewußten Zusammenschluß, der Wille zur Tat entscheidend beeinflußt" und
6. das "Vertrauensverhältnis zwischen Sängern und Publikum sofort vermittelt werden".[4)]

Entsprechend dem strukturellen Aufbau der Vereine sind diese Kompositionen im 19. Jh. und auch in den ersten Jahren des 20. Jh. ausschließlich für Männerchor gesetzt. Nach der Gründung von Frauenchören, etwa um 1906, erscheinen sehr bald auch "Tendenzchöre" für gemischten Chor. Da in der Praxis die Männerstimmen überwiegen, sind diese Stücke meist für vier Männer- und zwei Frauenstimmen geschrieben.

Für die Entwicklung des "Freiheitschores" im Raum Frankfurt a.M.

ist zunächst wohl Wendelin Weissheimer[5] maßgebend. Schon vor der Jahrhundertwende müssen seine Kompositionen als das "neue Arbeiterlied" von den Sängern betrachtet worden sein, denn sein "Würger Kornzoll", nach einem selbstverfaßten Text[6] und "Tendenzlied", nach Text von Heinrich Heine, finden sich sehr bald bei Darbietungen der Arbeitergesangvereine.[7] Eine Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1910 über seine Vertonung von "Bet und arbeit" (Herwegh) erlaubt den Hinweis auf eine strophische Gliederung dieser Komposition.[8]

Weissheimer versucht bereits 1901, die Richtlinien für einen "Tendenzchor" zusammenzufassen und fordert in erster Linie die Vertonung von Heines Gedichten.[9]

Der bedeutendste Vertreter, dessen Kompositionen ziemlich allen Forderungen eines "Freiheitschores" entsprechen und der deshalb ab 1900 für die Arbeiterchöre in Deutschland und mithin auch im Raum Frankfurt wesentlich wird, ist Gustav Adolf Uthmann.[10] Seine Werke behalten ihre Wirkungskraft bis 1933 uneingeschränkt bei, weil sie "Weihe des Augenblicks, Begeisterung, gemeinsames Fühlen und Denken, Agitation und Freude"[11] in einem vermitteln. Uthmanns Gesamtschaffen, etwa 400 Kompositionen, ist aus den eingangs erwähnten Gründen heute nicht mehr zu überblicken. Jedoch kann die Betrachtung einiger wesentlicher Chorkompositionen einen Einblick in seine Arbeit vermitteln.

Aus der Entwicklung der Arbeiterchöre ergibt sich, daß er zunächst nur für Männerchor komponiert. Bereits 1903, beim II. Bundesfest des Rhein-Main-Gaues, werden seine Kompositionen als Massenchöre gesungen.[12] Dies setzt aber voraus, daß man in den Vereinen bereits ihre Wirkung und ihren Erfolg erprobt hat, sonst wäre bestimmt zu solchen Anlässen auf andere "Tendenzchöre" zurückgegriffen worden.[13] Tatsächlich wird der erste Uthmann-Chor bereits 1901 erwähnt.[14]

1907 erscheinen im Raum Frankfurt a.M. die ersten gemischten Chorkompositionen Uthmanns[15] und 1914 auch eine Komposition für Frauenchor.[16]

Viele Uthmann-Chöre aus der Zeit vor 1914 werden später nicht mehr gesungen. Andere dagegen erscheinen bis 1933 immer wieder bei entsprechenden Anlässen, wie Partei- und Gewerkschaftsfeiern, im Programm der Männerchöre. Hierzu gehört der 1908 im Raum Frankfurt a.M. erstmals erwähnte "Sturm",[17] der von Uthmann später auch für gemischten Chor bearbeitet wird.

Seine Chöre werden zwar ein fester Bestandteil der Arbeiter-Gesangvereine, doch unterscheidet man streng zwischen künstlerischen Darbietungen und solchen von "Freiheitschören", d.h. in den Programmen zu Konzerten findet man kaum einen "Tendenzchor", also auch keinen von Uthmann.[18]

Die gemischten Chorsätze der frühen Zeit sind zunächst, wie bereits erwähnt, hauptsächlich Bearbeitungen von Männerchorkompositionen. Eine Ausnahme bildet "Weltenfriede", von dem es keine ursprüngliche Männerchorfassung gibt.

Die"Tendenzchöre" Uthmanns sind in romantischen Harmonien geschrieben, durchkomponiert und in ihrer Wirkung flächig angelegt. Modulationen führen in verwandte Tonarten, wobei aber ein Chorwerk selten in der angefangenen Tonart schließt. Uthmann kennt noch keine tonalen Experimente und kommt zu sehr spärlich verwendeter Dissonanzbehandlung. Er stellt an die stimmlichen Qualitäten, besonders in den Männerchören, wo der 1. Tenor ständig sehr hohe Lagen zu singen hat, große Anforderungen. Er bevorzugt sehr volkstümliche Melodien und unterscheidet sich in seiner Kompositionstechnik kaum vom Stil der zeitgenössischen Männerchorliteratur, meidet jedoch deren Sentimentalität und falsches Pathos. Durch die harmonische Be-

handlung innerhalb der verwandten Tonarten entstehen für Sänger und Zuhörer keinerlei Auffassungsschwierigkeiten.

Am stärksten ist Uthmann an ausgesprochen lyrischen Stellen.[19] Hier wird seine Verbindung zur Romantik spürbar, was naturgemäß die Gesamtgestaltung des "Tendenzchores" beeinträchtigen könnte. Dem versucht er durch rhythmische Akzente und Unisono-Stellen zu begegnen. Man muß trotz einiger Einwände diesen Kompositionen bescheinigen, daß sie ihren Zweck erfüllen.

Die Wirkung des "Tendenzchores" ist seine formale Aussage, d.h. er hat in erster Linie dem Zweck der Agitation zu dienen. Bereits beim ersten Zuhören muß er mitreißen und begeistern, um so ein Ideengut in leicht verständlicher Form darzubieten. Eine Betrachtung der verwendeten Texte zeigt nämlich, daß hier auch nicht der künstlerische Gehalt der Dichtung entscheidend ist, sondern eine Ausdrucksfähigkeit, die dem Wünschen, Sehnen und Verlangen der Menschen der Unterschicht angepaßt ist.

Deshalb erheben diese Werke auch keineswegs den Anspruch auf künstlerischen Wert. Gemessen an den Maßstäben des formalen Bedürfnisses jedoch, haben die Kompositionen Uthmanns ihre Bedeutung und müssen anerkannt werden.

Die Begeisterung für den "Tendenzchor" beruht in erster Linie auf dem Wort, dem ein musikalischer Rahmen gegeben wird. Die Einstellung der Arbeitersänger und damit der Unterschicht überhaupt ist durch den eingeschlagenen Weg des aggressiven Klassenkampfes kampfbetont geworden. "Die Worte Kampf und Streit kommen in vielen Abwandlungen vor".[20] Man kämpft für eine neuanbrechende Zeit und bedient sich dabei der Natursymbole des herannahenden Tages und Jahres. Morgenrot und Frühling werden zum Inbegriff der zu erringenden Freiheit und sozialen Gleichberechtigung.[21] Zitate wie "Im Kampfe des Lichtes entfliehet

die Nacht" oder "Und schmieden die finsteren Geister der Nacht auch Ketten dem heiligen Recht, so tön' es rings bis zum tiefsten Schacht: Es lebe ein freies Geschlecht" oder "Es lebe das herrlich erstrahlende Licht, das der Sonne des Frühlings entfließt" oder die Anspielung auf "Aurora, die herrliche Tochter der Sonne" machen dies deutlich.[22] Diese Gedankengänge dem Hörer zu vermitteln und ihn anzuspornen ist Aufgabe und höchstes Ziel des "Tendenzchores". - Mit "Tord Foleson"[23] schafft Uthmann ein Gegenstück zu den Hegarschen Chorballaden.

Dem "Sturm" liegt ein Gedicht von L. Lessen zu Grunde.[24] Er ist flächig angelegt, durchkomponiert und in "romantischen Harmonien" geschrieben. Er beginnt in g-Moll und führt über D-Dur, d-Moll, D-Dur, F-Dur nach B-Dur, dann über g-Moll nach G-Dur und schließt in dieser Tonart. Auffallend neben den häufigen Unisono-Stellen ist eine sehr oft praktizierte Dreistimmigkeit.

Ein Hervorheben der Versenden durch "crescendo" und "sehr breit" ergibt mehrere klangliche Höhepunkte, wodurch logischerweise ein gesteigerter Schlußeffekt vorweggenommen wird. Uthmann versucht, ihn durch größere Notenwerte und "breit" zu erreichen, was aber aus der Sicht der Gesamtkonzeption heraus nicht mehr gelingen kann. Wenn der Chor trotzdem zu den beliebtesten zählt und seine Bedeutung bis 1933 behält, so kann das nur durch den Text - ein symbolischer Vergleich mit dem Sturm - erklärt werden.

"Der Freiheit mein Lied" ist ein gemischter Chorsatz für vier Männer- und drei Frauenstimmen. Dies weist auf eine frühe Entstehungszeit hin.[25] Der Text ist von Ed. Sartor.[26] Wie beim "Sturm" ist auch dieser Chor durchkomponiert, flächig und in "romantischen Harmonien" geschrieben. Er beginnt mit allen Stimmen Unisono in G-Dur und führt über h-Moll nach G-Dur zurück. Der unbegleitete Frauenchor wird danach dreistimmig in C-Dur weitergeführt, und der Gesamtchor behält

diese Tonart noch weitere 33 Takte bei. Es folgt eine Modulation nach E-Dur, in der das Werk schließt. Textlich schnelle Stellen werden unisono behandelt, während eine ausgesprochene Vier- und Mehrstimmigkeit meist in den langsamen Teilen vorkommt. Die Komposition ist auf den Schluß ausgerichtet und hat deshalb keine besonderen Steigerungen an den Versenden. Uthmann erzielt durch breit ausladende, retardierende Noten des vollklingenden sechsstimmigen Chores im " ff " gegen Ende Wirkungen, die den Forderungen des "Tendenzchores" und damit der Agitation entsprechen.

Der letzte hier zu erwähnende Chor Uthmanns ist eine Komposition, die wahrscheinlich von Anfang an für vierstimmigen gemischten Chor geschrieben ist. E. Hartleben schrieb den Text zu "Weltenfriede". Im Gegensatz zu den beiden ersten besprochenen Chören schließt der Chor in der Tonart, in der er begonnen wird. Weiter ist der jedem Vers angehängte Refrain "Denn die Völker wollen Frieden, Frieden jedes Menschen Herz" auch melodisch in allen Strophen gleich. Die musikalische Form erscheint geschlossener, der gewohnte machtvolle " ff "-Schluß fehlt und der Chor schließt im " pp ". Dies, verschiedene Tempoänderungen und Taktwechsel, sowie der hier viel stärker ausgeprägte Versuch der Textauslegung lassen darauf schließen, daß es sich um eine sehr späte Komposition Uthmanns handeln könnte, deren Entstehung wahrscheinlich nach 1918 anzusetzen ist.[27)]

Die Kompositionstechnik ist dieselbe wie in den vorher besprochenen Werken: flächig, durchkomponiert - allerdings mit den erwähnten gleichbleibenden Refrainstellen - und in "romantischen Harmonien". Das Stück beginnt in F-Dur, bleibt 35 Takte in dieser Tonart. Es folgen 16 Takte in B-Dur. Danach folgen die restlichen 14 Takte wieder in F-Dur. Unisonostellen stehen meist nur für die Dauer weniger Worte. Im Vergleich zu den vorher besprochenen Stücken geht von diesem hier etwas Schlichtes aus, es bleibt aber in der Wirkung

nicht hinter jenen zurück. Der größte Teil des "Weltenfriede" ist in weiter Lage geschrieben.[28)]

Neben den Kompositionen Uthmanns, gibt es noch eine Anzahl Männerchöre, die ebenfalls zu den "Tendenz- und Freiheitschören" zählen. Für den Raum Frankfurt a.M. sind dies in erster Linie Stücke der Komponisten O. Suchsdorf,[29)] G. Angerer[30)] und R. Heinrichs.[31)] Zum Teil sind ihre Kompositionen von der "Liedergemeinschaft" übernommen worden,[32)] wodurch sie wahrscheinlich auch Bedeutung für Deutschland bekamen. Ihre Stücke lassen sich immer wieder auf den Programmen der Konkurrenz-Singen und Liedertage nachweisen; vereinzelt sogar noch für kurze Zeit nach dem ersten Weltkrieg. In ihrer Bedeutung für den "Tendenzchor" erreichen sie Uthmann nicht.[33)]

Wie bereits angedeutet, behalten die Kompositionen G. A. Uthmanns auch in der Zeit nach 1918 eine gewisse Bedeutung. In den Männerchören sind dies in erster Linie "Sturm" und "Tord Foleson", in den gemischten Chören "Der Freiheit mein Lied", "Die Morgenröthe" und "Weltenfriede". Daneben "Ich warte dein" sowohl im Männer- als auch im gemischten Chorsatz. Sie alle werden zum Inbegriff des "Freiheits- oder Tendenzchores" und der freiheitlichen Einstellung schlechthin.

Die Entwicklung nach 1924

In den Jahren nach 1924, als sich die allgemeine Tendenz des Bundes mehr und mehr auf die unteren Organe überträgt, wird im Chorgesang ein höheres künstlerisches Niveau gefordert und mit dem Suchen nach einer eigenen musikalischen Form begonnen. Folgerichtig muß auch die Gattung der "Tendenz- und Freiheitschöre" einer Wandlung unterworfen werden. Für den a-cappella-Gesang lassen sich hier bald zwei Richtungen feststellen:

1. Eine strophisch gegliederte, die dem Volkslied verwandt ist.
2. Eine dem Kunstchor nahestehende, die nun aber mit anderen

Mitteln ausgerüstet ist.

Zur ersten Gruppe gehören der Chorsatz von Hermann Scherchen zu "Brüder zur Sonne"[34], der auch oft als "Russische Volksweise" bezeichnet wird, Michel Englerts "Hebt unsre Fahnen in den Wind" und "Wann wir schreiten Seit an Seit"[35]. Sie sind melodisch eingängig, strophisch und schlicht vierstimmig gesetzt, wie man es von einem Volkslied erwartet, dessen Charakter sie zum Teil auch angenommen haben.

Die Form des Kunstchores erfährt durch Erwin Lendvai[36] eine Belebung und Bereicherung, die ihr nun auch den künstlerischen Rahmen gibt, sie also gewissermaßen "konzertreif" macht. Innerhalb des D.A.S.[37] wird Lendvai mit seinen Kompositionen und Sätzen über den "Freiheitschor" hinaus auch maßgebend für die Gestaltung der Männerchorliteratur.[38] Er versucht, einen neuen Chorstil zu schaffen, der sich aus einer Synthese "mittelalterlicher a-cappella Polyphonie" und der Kompositionsform der Gegenwart zusammensetzt.[39] Seine Werke stehen noch auf tonaler Basis, ohne sich jedoch streng daran zu halten. Lineare Stimmführung im Wechsel mit akkordischen Höhepunkten, vor allem scharf akzentuierende Rhythmen nehmen den Kompositionen die romantische Vorstellung. Lendvai legt dabei großen Wert auf eine gute Sangbarkeit und textliche Interpretation. Die melodische Führung, sowohl herb als auch lyrisch weich, läßt in Verbindung mit dem Vorhergesagten erkennen, daß er eine Zwischenstellung zwischen überwundenem oder zu überwindendem romantischem Klang und frei-tonal geschriebenen Chorkompositionen, etwa Hindemiths " Lieder für Singekreis", einnimmt. Deshalb ist seinen Stücken das Leichtfaßliche Uthmanns nicht mehr eigen und durch den Grad der polyphonen, klanglichen und rhythmischen Anforderungen nur leistungsfähigen Chorgruppen zugänglich, ohne allerdings die Grenzen eines geschulten Laienchores zu überschreiten. Und doch geht trotz des ungewöhnlichen "neuen Klangs", gerade im speziellen Falle der "Tendenzchöre", die Agitation nicht verloren. Lendvais Kompositionen strahlen eine

Begeisterung aus, der sich Aufführende und Zuhörer nicht entziehen können. Der kulturellen Entwicklung, in der sich die Chororganisationen der Unterschicht in der Mitte der zwanziger Jahre befinden, müssen solche Werke entgegenkommen.

Nach 1918 ändert sich nämlich auch die textliche Fassung dieser Chorgattung. Die Begriffe des "Kampfes" und "Sieges" werden zugunsten anderer Werte zurückgestellt. Ihre Grundtendenz, zwar noch immer mit gewissen kämpferischen Momenten, wendet sich nun nicht mehr einer neuen Gesellschafts-, sondern mehr einer neuen Wirtschaftsordnung zu. Der Kampf weicht der Besinnung. "Erlöse dich" oder "Wir wollen bau'n"[40] stehen nun neben Textstellen, die sich vor allem gegen die "wirtschaftliche Ausbeutung" und für die "Befreiung vom Kapitalismus"[41] richten. Der verhaltene Trotz weicht der Freude am Leben und der Gewißheit einer endgültigen Gleichsetzung.

Die Arbeiterdichter Heinrich Lersch, Max Barthel und Karl Bröger, außerdem Günther Weissenborn und Bert Brecht, bringen Ansätze zu einer neuen Volkslyrik. Damit wird auch in textlicher Hinsicht das Niveau gehoben.

Von Lendvais Kompositionen der Gattung "Tendenz- und Freiheitschor" bekommen "Erlöse dich"[42] und "Wir wollen bau'n"[43] besondere Bedeutung für den Raum Frankfurt am Main.

Das Gedicht "Erlöse dich"[44] von Ernst Preczang vertont Lendvai für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor. Es trägt alle Eigenschaften des Lendvaischen Kompositionsstiles: lineare Satzgestaltung, akzentuierende Rhythmen, akkordische Höhepunkte und eine Klangtechnik, die die romantische Vorstellung verläßt. Die textliche Interpretation ist auffallend: robuste große Klangformen (Takt 10-15) bei Anklagen, liebliche Harmonien und Melodiegänge, die einem Kinderlied ähneln (Takt 26-43), aufpeitschende Rhythmen, wenn die Selbstüberwindung verlangt wird (Takt 44-47, 69-72), oder bei der Besinnung

schlichte melodische Formen (Takt 66-68). Die anfängliche Moll-Resignation weicht am Ende der Dur-Erkenntnis "Erlöse dich".

Die Kantate "Wir wollen bau'n" weist dieselben Merkmale auf, doch wird in der zweiten Hälfte dem vierstimmigen gemischten Chor noch ein zweistimmiger Kinderchor hinzugefügt.

Außerdem soll hier noch ein Chorwerk erwähnt werden, das neben anderen europäischen Ländern[45] auch in Deutschland Bedeutung erlangt: "Morgenrot"[46] des holländischen Komponisten Otto de Nobel. Es kann bereits 1927 im Raum Frankfurt a.M. nachgewiesen werden,[47] wird sehr bald Allgemeingut deutscher Chöre und hat seine Bedeutung bis zur Gegenwart erhalten.

Rein formal unterscheidet sich "Morgenrot" von den Kompositionen Uthmanns und Lendvais durch seine Kürze. Während bei Uthmann die Länge der Werke zwischen 64 und 90 Takten schwankt, Lendvais "Erlöse dich" 105 Takte umfaßt, besteht "Morgenrot" nur aus 36 bzw. 38 Takten. Das Stück ist homophon geschrieben und soll "mäßig langsam" zum Vortrag kommen (1/4=M.M.60). Die leichtfaßliche, melodische Entwicklung liegt fast ausschließlich im Sopran, bei Takt 18-26 imitieren zweigeteilte Baßstimmen das Thema, ohne daß die anderen Stimmen als reine Begleitstimmen geführt wären. Ein weiterer Unterschied von den oben erwähnten Kompositionen besteht in der strophischen Gliederung, wobei für die zweite Strophe ein zweiter Schluß hinzugenommen wird, der einen vierstimmigen Männerchor voraussetzt. Eine textliche Interpretation ist kaum gegeben. Es mögen wohl in erster Linie die strophische Behandlung, der schlicht-homophöne Satz und die sich daraus entwickelnde Breitenwirkung, vor allem aber die volkstümliche Melodik gewesen sein, die dem Stück zur internationalen Bedeutung verhalfen.

2. Die Chor-Orchesterwerke

Die Entwicklung der Chorvereinigungen der bürgerlichen Unterschicht führt von der "Erweckung zum kulturellen Bewußtsein" zur Bildung von gemischten Chören und damit unmittelbar zur ersten Bekanntschaft mit den Klassikern der Musik.[48)]

Nach 1924, als die Arbeiterschaft systematisch von den großen Musikwerken Besitz ergreift, wächst sie zu einer Kunstgemeinde heran, die man sehr bald als "die größte bezeichnen kann",[49)] die alle wirtschaftlichen Schwierigkeiten überwindet und von sich selbst behauptet, keine Kulturkrise zu kennen.[50)] Man begründet dies damit, daß es im Gegensatz zur bürgerlichen Musikbewegung keinen Stillstand geben kann und die Arbeiterschaft, nachdem sie von der klassischen Musik "Besitz ergriffen hat", eigene "proletarische Werke" erschaffen müsse.[51)]

Über die hier entstehenden Probleme ist man sich sehr wohl im klaren. Die Kompositionen können keine Resonanz finden, wenn nicht "in der Seele des Arbeiters das gleiche Fühlen, Leiden, Streben und Hoffen ein Echo findet".[52)] Über eine reine Musikbekanntschaft hinaus wird so ein Musikerlebnis angestrebt, das gleichzeitig nicht auf die Interpretation der klassischen Musik verzichten will.[53)] So erscheinen beide Typen dann auch nebeneinander auf den Konzertprogrammen.[54)]

Der Stolz und das Bewußtsein, daß alle Darbietungen von Kräften der eigenen Welt getragen werden, sind nicht zuletzt eine Erklärung dafür, daß es hier keine Krise gibt. Komplexe der sozialen Zugehörigkeit und die materielle Notlage des Einzelnen können überwunden werden. Ausführende und Zuhörer bilden eine Einheit, zu der man nicht nur Verbindung hat, sondern zu der man sich auch hingezogen fühlt, was wiederholt zu Vergleichen mit der Antike führt.[55)]

Die Reihe der Aufführungen eigener "proletarischer Werke" beginnt in Frankfurt a.M. am 9. November 1927 im Saalbau mit "Requiem",

nach Worten von Ernst Toller und der Musik von Artur Wolff.[56] Zum 1. Mai 1929 wird erstmalig mit "Das Lied vom Arbeitsmann", nach Texten von Alfred Auerbach und der Musik von Ottmar Gerster,[57] eine Maifeier durch eigene künstlerische Formen gestaltet. Die Aufführung findet unter der Bezeichnung "proletarische Kantate" im Saalbau statt.

Am 8. Dezember 1929 wird, ebenfalls im Saalbau, mit Ottmar Gersters "Geheimnisvoller Trompeter" eine "sozialistische Kantate" (Text Walt Whitman) uraufgeführt und am 1. Mai 1930 in der Festhalle die szenische Choraufführung "Kreuzzug der Maschine" von Artur Wolff nach Texten von Lobo Frank geboten.

Ein Jahr später erklingt an derselben Stelle, wiederum zur Maifeier, als szenische Choraufführung Lendvais "Völkerfreiheit" nach Texten von Dr. Alfred Fankhauser. Am 8. November 1931 folgt im Schumann-Theater die szenische Aufführung von Gersters "Rote Revue".

Diese Entwicklung schließt am 1. Mai 1932 mit der szenischen Aufführung von Gersters "WIR", Text von Hendrik de Man.

Daneben stehen kleinere kantatenähnliche Formen in einzelnen Chören bereits zur Diskussion, als die Entwicklung gewaltsam unterbrochen wird, und zwar "Der Mann im Beton", eine "proletarische Ballade" von Walter Gronostay, nach Texten von R. A. Stemmle und Günther Weisenborn, sowie "Das Lied der Baumwollpflücker" von Hanns Eisler, nach einem Gedicht von Bruno Traven.

Mit Ausnahme des letzten Werkes, das für Männerchor und Orchester (Jazzorchester) oder auch wahlweise für eine Einzelstimme geschrieben ist - der Komponist sieht beide Möglichkeiten vor - sind alle hier erwähnten Stücke für gemischten Chor angelegt und vereinzelt durch Männer-, Frauen- und auch Kinderchöre erweitert.

Da es sich bei diesen Aufführungen um eine "Erlebniskunst" handelt,

an der alle teilhaben sollen, da "sozialistische Kulturarbeit die Bindung von Mensch zu Mensch bestätigt und der fördernde Gedanke der Gemeinschaft im tiefsten Sinne Ziel der Kulturarbeit" ist,[58] wird das "Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung in Frankfurt am Main" mit der Durchführung dieser Veranstaltungen beauftragt. Kein Verein führt in eigenen Konzerten solche Werke auf, obwohl sie teilweise für kleinere Orchesterbesetzung, Klavierbegleitung oder auszugsweise eingerichtet sind.[59] Es scheint eine besondere Eigenart für den Frankfurter Raum gewesen zu sein, alle Bestrebungen in dieser Richtung im Kulturkartell zu vereinen. Offensichtlich überläßt man diese Aufführungen schon deshalb der größeren Organisation, weil deren Grenzen in der Wirkung nach außen und in der finanziellen Sicherheit nach innen wesentlich weiter gesteckt sind, als es bei einem einzelnen Verein möglich ist.

Bei einer Würdigung der oben angeführten Werke gibt es allerdings einige sehr wesentliche Schwierigkeiten: Durch die Beschlagnahmung und Vernichtung des D.A.S.-Bundesverlages ist die eigentliche Quelle nicht mehr vorhanden, denn dort sind alle diese Stücke verlegt worden. Erschwerend kommt hinzu, daß einzelne a-cappella-Chöre vielleicht gerettet werden konnten, aber kaum das Aufführungsmaterial zu einem abendfüllenden Werk. Das Auffinden der vorliegenden Unterlagen gestaltete sich demzufolge überaus schwierig. Notenrestbestände aus dem Ausland, der Schweiz und Holland, einzelne Notenblätter, Zeitungsausschnitte und Programme aus privater Hand ergeben folgendes Bild: Von einzelnen Werken, wie "Lied des Arbeitsmannes" und "Völkerfreiheit", existiert überhaupt kein Notenmaterial mehr, von "WIR" nur ein unvollständiger Chorsatz, bei dem die Sopranstimme fehlt; von den restlichen Werken sind Klavierauszüge vorhanden. Für alles Fehlende können nur Programme und Zeitungsausschnitte herangezogen werden. Die folgenden Ausführungen können also nicht vollständig sein.

Das erste "sozialistische Oratorium" lernen Sänger und Zuhörer erstmals im Jahre 1927 kennen. Im Rahmen einer "Arbeiter-Kultur-Woche" führt der "Volkschor Union" im Saalbau das "Requiem" von Wolff/Toller auf.[60] In Verbindung mit den Feiern zum 9. November soll es ein Bekenntnis dafür sein, daß neben den politischen und sozialen Zielen gleichzeitig ein "Ringen um die höchsten geistigen Güter" stattfinden muß.[61]

Das Werk ist für gemischten Chor, vier Solisten - Sopran, Alt, Tenor, Sprecher - und großes Orchester geschrieben.[62] Der Singchor hat außerdem die Funktion eines Sprechchores zu übernehmen.

Nach einer kurzen orchestralen Einführung über sechs Takte nimmt der Singchor das Thema des Werkes auf: "Senkt die roten Fahnen". Es wird nun die Welt geschildert, in der der Arbeiter lebt: In engen Stuben, ohne Licht, hungernd und frierend, zum Krieg gezwungen, stirbt er in Schächten und Gräben. Frauen klagen um dieses Sterben, Männer wissen darum, und der Tod bedeutet eine Erlösung. Erst gegen Ende erhebt sich der "Chor der Jugend" und läßt einen Hoffnungsstrahl in diese Beklemmung fallen: "Verzaget nicht. Selig sind, die guten Willens starben." Das Werk schließt wieder mit den chorischen Anfangszeilen: "Senkt die roten Fahnen."

Die Chorstellen sind in den einzelnen Stimmen sanglich gehalten und stehen meist im Grundton des Werkes - f-Moll - oder einer verwandten Tonart. Eine Ausnahme bildet der "Chor der Jugend", für Frauenstimmen geschrieben, der mit einer Rückung von G- nach A-Dur einsetzt, um dann aber wieder in F-Dur zu schließen. Die Chorstellen sind ein- bis vierstimmig und ohne Ausnahme harmonisch-akkordisch. Das Werk steht auf tonaler Basis, ohne sich jedoch streng daran zu halten.

Von den insgesamt 487 Takten entfallen 158 auf den Singchor[63] und 16

auf den Sprechchor. 135 Takte übernehmen die Solisten, der Rest sind instrumentale Zwischenspiele oder reine Instrumentalsätze. Über die Behandlung des Orchesters läßt sich soviel sagen, daß es überwiegend akkordisch geführt ist und entsprechend seiner Tendenz rhythmisch profiliert erscheint. Kurze, sich wiederholende, meist punktierte Notenwerte, Triolen und Synkopen lassen immer wieder musikalisch die Welt der Arbeit aufklingen.

Sprecher und Sprechchor werden hier noch im bescheidenen Rahmen eingesetzt.[64] Das ist der Beginn einer Entwicklung, die sich in den folgenden Jahren bis zur szenischen Darstellung steigern wird.

Die Dichtung will in "Trauer aller Brüder denken, die Barbarengeist der Zeit in tausend Tode trieb".[65] Toller, als expressionistischer Dichter, bedient sich einer sehr farbigen, aber knappen Sprache, die sich oft nur mit Andeutungen begnügt,[66] ohne jedoch dabei an Kraft des Erlebens zu verlieren. Es sind Worte, "die nach Musik verlangen und doch auch wieder für sich selbst musikalisch sind".[67]

Aus der Sicht der Zeitgenossen läßt die Wirkung des Stückes zwar einige Bedenken aufkommen, wie sie für den Anfang einer Entwicklung bezeichnend sind, aber das "Kulturkartell" kann mit dem "Requiem" seinen ersten Erfolg verzeichnen.[68]

Am 1. Mai 1929 wird im Saalbau die "proletarische Kantate: Das Lied vom Arbeitsmann" von den Volkschören "Sängerkreis" und "Westend" uraufgeführt.[69] Das Stück ist für gemischten Chor, Männer-, Frauen-, Kinder- und Sprechchor, Soli - Sopran, Tenor, Baß - und Orchester geschrieben.

Es ist in zwei Teile gegliedert: der erste Teil hat die Abschnitte "Frühester Morgen", "Der Morgengang zur Fabrik" und "In der Fabrik", der zweite Teil "Feierabend". Wie die Überschriften zeigen, wird hier das Leben des Arbeiters, mit all seinen Erniedrigungen und

menschenunwürdigen Umständen, behandelt. Es schließt mit dem Aufruf: "Menschheit wach auf! Es ist Zeit!"

Der Text ist von Alfred Auerbach, die Musik von Ottmar Gerster. Während die Worte ganz aus der Empfindungswelt des Arbeiters stammen und demzufolge auch dem Tag der Aufführung, dem 1. Mai, entsprechen, wird die Musik Gersters als "modern-volkstümlich" bezeichnet.[70] Bis auf einen Textauszug aus dem Programmheft fehlen hierzu sämtliche Unterlagen.

Die wahrscheinlich am 8. November 1929[71] vom Volkschor "Westend" anläßlich des Konzertes zu seinem 25-jährigen Bestehen aufgeführte Kantate "Der geheimnisvolle Trompeter" von Ottmar Gerster, Text Walt Whitman,[72] entsteht im Jahre 1928.[73] Im Rahmen dieses Konzertes kommen noch "Die Tageszeiten" von G. Fr. Telemann zu Gehör. Beide Kompositionen werden in Frankfurt a.M. zum ersten Male aufgeführt.[74] "Der geheimnisvolle Trompeter" gehört zu der Gruppe "Kantaten"[75] und ist für Soli - Sopran, Tenor und Bariton -, gemischten Chor und kleines Orchester geschrieben. Seine Entstehung fällt zeitlich in die Nähe des "Lied vom Arbeitsmann" und läßt deshalb gewisse Rückschlüsse auf die verlorengegangene Musik dieses Stückes zu.[76]

Die Kantate ist in sechs Teile gegliedert, in deren Verlauf der Dichter inmitten von Naturstimmungen seltsame Visionen hat: der Trompetenruf eines geheimnisvollen Trompeters (Introduktion). Während ein erneuter Ruf ihn vollends aus der gegenwärtigen Welt befreit (1. Teil), erstehen vor seinem geistigen Auge Schlösser, Burgen, Turniere, Kreuzfahrer, kurz der Glanz des Mittelalters (2.Teil). Weiter führt ihn die Vision in die Gefilde der "alles einenden, alles durchdringenden Liebe" (3. Teil) und weckt ihn aus diesen Träumen durch Kriegslärm. Raub, Mord, "das Leben aller Geknechteten dieser Erde" wird heraufbeschworen, und doch ersteht "unter Trümmern

unerschütterlich"..." und gigantisch der Stolz bis zum äußersten, Ausdauer und äußerste Entschlossenheit". Aus dieser Erkenntnis wächst im Gesang von der Überwindung aller Mißstände, von Freiheit und Freude "Endlich Sieger der Mensch".[77)]

Aus den Visionen der einzelnen Abschnitte heraus glaubt also der Dichter, den letzten großen Kampf der Menschheit um Freiheit und Recht und den Sieg der Freude vorauszuerleben. Diese dem Text anhaftende Grundtendenz scheint es wohl gewesen zu sein, die den Komponisten zu einer Vertonung anregte.

Entsprechend den Textstellen - "Blase Trompeter" - ist ein Trompetenmotiv charakteristisch, das allen sechs Teilen voransteht und in der Introduktion vom Horn imitatorisch übernommen wird.[78)] Die Länge des Themas ist verschieden, und die motivische Gestaltung variiert meist vom zweiten Takt ab.[79)]

Die Introduktion wird zunächst vom Solo-Tenor gesungen, der ab Takt 25 vom Solo-Baß abgelöst wird und nach 59 Takten zum ersten Choreinsatz führt. Der erste Teil wird nur vom Solo-Sopran bestritten, während im zweiten Teil erneut der Solo-Tenor beginnt, um wieder, nach 16 Takten, vom Chor abgelöst zu werden. Im dritten Teil, der "allumfassenden Liebe", werden die drei Solisten eingesetzt und im vierten Teil Baß, Chor, Baß im Wechsel geführt. Die Solisten leiten nun zum Chorfinale hin: "Siegesmärsche! Freiheit! Endlich Sieger der Mensch."[80)]

Obwohl das Stück in c-Moll beginnt und in C-Dur schließt, sind diese Tonarten jedoch keineswegs entscheidend. Eine freie Tonalität gestattet dem Komponisten eine unabhängige Kadenz- und Intervallenentwicklung. Sehr häufig werden ostinate, scharf rhythmische Auf- oder Abwärtsgänge in den Baß- und Mittellagen verwendet. Gerster bevorzugt besonders in den Chorstellen eine freie Kontrapunktik und fugenarti-

ge Stimmführung - die Einsatzintervalle sind Terzen, Sexten, Nonen, besonders aber Septimen, unterbrochen durch dissonante Akkorde[81] -, und trotz teilweise sehr hoher Lage der Oberstimmen (S.T) ist er doch mit der Volkschorbewegung so vertraut, daß er bei der Führung der Singstimme, auch bei ungewohnten Gängen, die Sangbarkeit und Grenzen des Laienchores nie überschreitet. Hierin liegt wohl auch der Grund, daß seine Musik als "modern-volkstümlich" bezeichnet wird.[82]

Auf die musikalische Interpretation des Textes hat Gerster offensichtlich besonderen Wert gelegt. Leere Quinten oder Quarten parallel geführt, sowie chromatische Gänge sind symptomatisch für die "Visionen". Ausdruck des Schrecklichen in Septimparallelen oder in großen Notenwerten frei modulierende Akkorde über Orgelpunkt A in D-Dur schließend "dort, wo Mönche vorangehen mit hocherhobenem Kreuze", während das Duett über die "über Zeit und Leben spottende Liebe" sehr herb klingt und so eine gewisse Irrealität interpretiert. Der "Hymnus der Freude" (Finale) schließt bezeichnenderweise in C-Dur. Gersters Schreibweise gerät bei allem nie in Gefahr, in allzu weiche Ausdrucksmittel oder ins Sentimentale abzugleiten. Seine musikalische Sprache bleibt hart und ist am ehesten mit Werken der Käthe Kollwitz zu vergleichen.

Das Gedicht "The mystic trumpeter" von Walt Whitman gehört zu der Sammlung "Leaves of Grass", Abschnitt "From noon to starry night",[83] und ist anscheinend so charakteristisch für den Dichter, daß Klabund in seiner Literaturgeschichte Whitman selbst mit dem mystischen Trompeter vergleicht.[84] Das Original ist in acht Strophen von unterschiedlicher Länge gegliedert, die Gerster in sechs Teile zusammengefaßt hat. Im Vergleich mit der deutschen Übersetzung von Johannes Schlaf ergibt sich, daß dieser beinahe wörtlich übertragen

hat und nur verschiedentlich ausgesprochen deutsche Wendungen benutzt.[85] Diese sind jedoch so unwesentlich, daß die Sprache des Dichters durch die Übersetzung kaum etwas von ihrer Farbigkeit und ihrem Klang verloren hat.

Zu der seltenen Tatsache, daß hier eine einwandfreie Übersetzung einer wirklichen Dichtung vorliegt, daß also von der Sprache her nichts einzuwenden ist, kommt eine gültige Komposition. Beides zusammen läßt dieses Werk in der Entwicklung der Musik der Unterschicht besonders herausragen. Es gibt ihm eine gewisse Gültigkeit, die es bezeichnenderweise auch nach 1945 nicht verloren hat.[86]

Da im "Trompeter" kein Sprecher und auch kein Sprechchor verlangt werden, fehlen die hauptsächlichsten Mittel der Agitation ganz. Deshalb ist es von allen hier zu besprechenden Werken wohl am stärksten mit der Tradition verhaftet.

Anläßlich der 40-Jahrfeier der Gewerkschaft wird am 1. Mai 1930 in der Festhalle zum zweiten Male ein "Festspiel" aufgeführt: "Der Kreuzzug der Maschine". Die Musik schreibt der Komponist des "Requim" Artur Wolff, den Text Lobo Frank.[87] Es wirken mit: Das Opernhaus-Orchester, Kinder-, Sprech-, Bewegungschöre und verschiedene Einzelsprecher. Die Chorpartien übernimmt die Rottsiepersche Chorgemeinschaft.[88] Im Winterprogramm 1929/30 des "Kulturkartells" wird das Werk als "Uraufführung" angekündigt, jedoch scheint bereits etwas früher eine Aufführung in Berlin stattgefunden zu haben.[89]

Ein "Werk der Masse" nennen die Autoren ihre Arbeit und fordern als Ausdrucksmittel szenische Darstellung der Aufführung.

Im Geschehen selbst stehen Sprech- und Singchöre in unmittelbarer Zusammenhang mit dem dramatischen Geschehen, denn es handelt sich hier nicht um ein Einzelschicksal, sondern um einen "Massenkonflikt". Dies setzt voraus, daß der Singchor szenisch darstellen muß und

nicht "im Sonntagsstaat, mit Notenblättern in der Hand"[90], mitwirken kann, d.h. das abendfüllende Werk muß von den Laiensängern auswendig gesungen werden. Die Forderung einer mimischen Gestaltung muß schon als außergewöhnlich angesehen werden.[91] Der einmal begonnene Weg wird hier also bis zur letzten Konsequenz gegangen.[92] Neben den musikalischen und rhythmischen Ausdrucksmitteln runden optische Effekte das Gesamtbild ab: "Auf weißer Wand sollen Bildwerke der Käthe Kollwitz aufleuchten".[93]

Das Stück ist dreiteilig - Leidensweg, Golgatha, Aufmarsch und Erlösung - abendfüllend und wird, durch eine Pause nach dem "Leidensweg", zweiteilig zu Gehör gebracht.

Der erste Teil bringt die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Maschine. Die Arbeiterklasse weiß, daß die Maschine zwar die genialste Schöpfung des Menschen, aber in falscher Hand gleichzeitig die Ursache der Verelendung ist. Aus einem gehetzten Leben ohne Luft, Sonne und Schönheit versucht sich der Mensch aufzulehnen. Dies wird durch Verzagte verhindert. Auch Einzelaktionen und Gewalt führen nicht zur Befreiung und zum Ziel, denn die "Machtorgane des Kapitals, Polizei und Militär, zerstampfen die revolutionäre Welle". Man kommt zu der Erkenntnis, daß eines fehlt: "Der Wille, der uns fügt, der Wille, der uns meistert."[94] - "Golgatha" zeigt nun, wohin dieser Weg führt. Während die Gesellen des Gottes Mammon den "Tanz um das goldene Kalb" vollführen, schreit die "unersättliche Wirtschaft" nach Erz, Kohle, Macht und Gold. Ein erbitterter Wettstreit der Maschinen beginnt, der schließlich zum Krieg, "der grausigsten Form der Maschinenkonkurrenz", führt. Gegen die Arbeiter setzt sich die Maschine in Marsch, sie wird zum Mordinstrument. Chaos und Grauen herrschen, und "der Tod schleicht unsichtbar um die Welt", "Frauen suchen das Mordfeld ab", "unter der Erde" erkennen die Männder den

Wahnsinn der Weltzerstörung, und es erwacht in ihnen der Wille zur Vereinigung. -

"Aufmarsch und Erlösung" beginnt mit einem Manifest "Prolet, steh auf". Noch einmal wendet sich Gott Mammon dagegen und proklamiert das Weiterführen des Krieges, unterstützt durch die "Hasadeure im Generalstab". Aber den Anforderungen ist selbst die Maschine nicht mehr gewachsen. Sie bricht zusammen und wendet sich an den "Proleten". Beide verbinden sich, d.h. die Maschine wird Eigentum der Gesellschaft. Mit einer "Demonstration" - "Um den Erdball wuchtet Eisenschritt" - und einem Funkspruch: "Proletarier aller Länder vereinigt euch!" schließt das Werk.[95)]

Der Text ist sehr knapp und prägnant angelegt; im Sprechchor unterstützt durch monotone, rhythmische Klangformen wie "rack, dung, sss" usw. Die Entwicklung wird schlagzeilenartig weitergetrieben. Es geht einmal mehr um wirkungsvolle Formen,[96)] was in Wortwiederholungen wie "Alles steht still, die Erde steht still, der Himmel steht still, das Wasser steht still" usw. zum Ausdruck kommt. Transparentartig werden Sätze aneinandergereiht - "Werkzeug, tausendfach zu schaffen, sind wir!" oder "Das ist unser Los nach sechzig Arbeitsjahren an der Maschine! Teller Suppe, Stückchen Brot, warmes Eckchen irgendwo! Bettler bei den eignen Kindern". Bei den geschlossenen Versen - Mammonpriester im Tanz um das goldene Kalb - herrschen freirhythmische Formen ohne Stab- und Endreim.

Musikalisch paßt sich der Komponist dem an.[97)] Melodramatische Gestaltung der Sprechchöre, Orchesterzwischenspiele, dramatisch angelegte Chorsätze geben eine musikalische Auslegung von Wort und Geschehen. Das Stück selbst ist freitonal und freirhythmisch angelegt. Eine häufige Verwendung von leeren Quinten und Quartsextparallelen läßt sich besonders in Verbindung mit chromatischen Gängen nachweisen.

Jedoch wirkt die thematische Gestaltung keineswegs volkstümlich, die Klang- und Kadenzierungstechnik eher konstruiert als organisch gewachsen. Es entsteht eine fortdauernde, gleichbleibende Spannung, in der eine zusätzliche Steigerung einfach nicht mehr möglich ist. So kann das Werk zwar aus der optischen und agitatorischen, nicht aber aus der musikalischen Sicht als gelungen angesehen werden.

Im ersten Teil läßt sich noch eine gewisse formale Konzeption des musikalischen Aufbaues nachweisen; diese geht bereits im zweiten Teil verloren und stützt sich im dritten Teil auf rein agitatorische Aspekte des Wortes und der Gestaltung. Daran ändert auch der machtvolle G-Dur-Schlußakkord nichts mehr. Der dramatische Aufbau, die melodische Erfindung und der Gebrauch strenger und freier Kontrapunktik sind hier nicht so verwendet, daß sie der Entwicklung neue Wege aufzeigen.

Gleich die erste Nummer gliedert sich in die Form A-B-C, wobei A= melodramatischer Sprechchor, B= akkordischer Choreinsatz in leeren Quinten und C= eine kurze, polyphone Chorstelle mit akkordischem Schluß ist. Teile dieser Gliederung werden bei Nummer 8 - A und C - und 9 - C - noch einmal verwendet, während in der abschließenden Nummer des ersten Teiles thematisch die Nummern 2,4,6, aufgegriffen und frei bearbeitet werden. Dieser Teil schließt mit C der ersten Nummer, nunmehr kanonisch verarbeitet.

Im zweiten Teil kommen in Nummer 16 (Chaos) noch einmal A und C des ersten Teiles wörtlich zur Anwendung. Eine neue Gliederung erscheint in Nummer 13 (Tanz um das goldene Kalb). Es handelt sich hier um eine homophone Chorstelle, deren thematisches Material, bedingt durch die Forderung des Wortes, verschieden eingesetzt wird. Ihre Gliederung ist a-b-c-a, und nach einer kurzen Unter-

brechung durch vier Einzelsprecher wird sie mit d.c.a geschlossen. Außerdem ist hier noch die Nummer 17 auffallend. "Der unsichtbare Tod" bringt eine melodramatische Ausgestaltung des Sprechchores durch den Frauenchor auf die Silben "me, mi, ma".

Im letzten Teil, in dem der Singchor noch dreimal in Erscheinung tritt, bestehen keine musikalischen Verbindungen mehr zu früheren Stellen. Jeder Einsatz steht für sich abgeschlossen. Aus der Anleitung "Zur Aufführung des Werkes" ergibt sich: Die Chorstellen können aus dem Zusammenhang genommen oder das Werk kann verkürzt zur Aufführung gebracht werden.[98)]

Es wird ein, durch entsprechendes Schlagwerk erweitertes, großes Orchester verlangt.[99)] Die Orchestrierung erscheint nicht ganz frei von gewissen Effekten. Häufige Tuttieinsätze, meist akkordisch angelegt, geben dem Ganzen eine "dicke" Klangwirkung. Der Komponist versucht, durch rhythmische Auflockerung den Klang zu beleben.[100)] Seine künstlerische Aussage erreicht jedoch bei weitem nicht die Forderungen, die man an ein solches Werk stellen muß.

So eindrucksvoll die Aufführung gewesen sein mag, die musikalische Aussage ist keineswegs so gehalten, daß sie den Bedürfnissen der Unterschicht wirklich entsprochen hätte. Das Werk ist ein Beweis dafür, daß bei dem Suchen nach gültigen Formen zunächst die Agitation eine wesentliche Rolle spielt, die musikalisch-künstlerischen Aspekte jedoch untergeordnet sind.

Zu dem am 1. Mai 1931 in der Festhalle aufgeführten Werk Lendvais "Völkerfreiheit" sind weder Noten noch sonstige Anhaltspunkte aufzufinden gewesen. Als einzige Unterlage dient hier ein Programmheft zur Maifeier 1931.

Der Text stammt von Dr. Alfred Fankhauser. Die Aufführung hat die Chorgemeinschaft Rottsieper übernommen.[101)]

Das Stück gibt gewissermaßen einen Überblick über die Geschichte des Sozialismus. Im ersten Bild tritt während einer Notzeit ein großer "Unbekannter" auf, der das Evangelium der Erlösung von aller Gewalt und Herrschaft verkündet. "Falsche Tröster" jedoch wissen die aufgebrachten Massen durch das "Lied von Geduld und Ertragen" zu besänftigen, mit dem Ergebnis, daß der "Unbekannte" gekreuzigt wird. Aus der Klage der Armen: "Gott war es, in ihm war das Licht" machen die falschen Tröster eine religiöse Legende, "der die Massen in stumpfsinniger Resignation folgen". - Das zweite Bild beginnt mit der Revolution, die die Macht der Tyrannen bricht. Aber es folgen neue Mächte, die ein neues Recht verkünden, das "freie Spiel der Kräfte". Es soll geschaffen werden, was verlangt wird. Da aber die neuen Mächtigen Millionen für das bieten, was sie verlangen, die Armen dagegen nur ihre Löhne, wird für die Reichen alles, für die Armen dagegen nichts geschaffen. Mit dem Zwangsmittel Hunger beherrschen die Mächtigen die Massen sicherer als durch Peitschen und Waffen. Die "liberale" Zeit ist angebrochen.- Im dritten Bild erscheinen Pestalozzi und Karl Marx und weisen den Armen den Weg. Es droht der Zusammenschluß der Arbeiter und eine Absonderung von der verlogenen Gesellschaft. Diese aber findet wieder einen Ausweg. Das alterprobte Rezept des Feindes außerhalb des Landes: "Krieg wird gemacht, und alle Schrecken gehen um." Aber aus diesem Chaos bricht der Aufruhr los. "Throne wackeln, und der letzte Sturz erfolgt." Das "feiernde Volk schaut im Traumgesicht die neue Zukunft". Zum Schluß gedenken die Arbeitenden der Toten der Vergangenheit. Dann aber wenden sie sich der Gegenwart und der Zukunft zu, "die sich ihnen nun gewaltig eröffnen". Gebaut soll werden zu "Ehren des gewaltigen Genius, der längst die Furienmaske abgestreift:

des Genius der Arbeit".

Über die Musik zu dem Werk äußert sich der Komponist selbst. Er verzichtet bewußt auf alles Romantische, baut harte Tonquader auf, eine zieratlose Klangwelt, die "eine Parallelerscheinung zu der zeitgenössischen Architektur bildet. Wie ein moderner Zweckbau entsteht ein Tonzweckbau, eine von verkrampften Modeströmungen der Nachkriegszeit unbeeinflußte Welt der Wesenhaftigkeit, die bloß eine Rücksicht kennt, die Grenzen der menschlichen Stimme."
Im Orchestralen vermeidet er die Effekte und technischen Raffinessen, so daß "das Monumentale zu Wort kommen soll". Er tut dies auf die Gefahr hin, "daß die nie aussterbenden Modenarren in meiner Partitur einen Mangel gewisser Reize entdecken". Die Musik zu "Völkerfreiheit soll den Geist einer neuen Aktivität interpretieren, der nach einer neuen Kunst und Kultur Ausschau hält".[102]

Am 8. November 1931 wird im Schumann-Theater Ottmar Gersters "Rote Revue"[103] aufgeführt, zu der Hans Hellfried die Texte zusammenstellt. Das 1930 komponierte Werk ist bereits in mehreren Städten aufgeführt[104] worden und soll auch in Frankfurt a.M. die Aufgabe einer "Revue", d.h. einer Unterhaltung, erfüllen. Die Frankfurter Aufführung übernimmt der Volkschor "Union".

Es kommt nicht von ungefähr, daß gerade in einer Zeit schwerer wirtschaftlicher Depressionen ein solches Werk aufgeführt wird. Man will "für einige Stunden einen Ausgleich durch Unterhaltung schaffen",[105] aber gleichzeitig auch "Belehrung" bringen.[106]

In zwölf Bildern werden historische Begebenheiten, ausgehend vom Bauernkrieg über die französische Revolution, Kampf der Armen gegen die Besitzenden, Kampf um Brot und Frieden, behandelt und durch Ansagen und Zwischenmusiken miteinander verbunden. Dabei werden in der historischen Folge Szenen aus der vorhandenen Literatur mitver-

arbeitet.[107] Diese und die verbindenden Texte sowie die neugeschriebenen Szenen müssen im Interesse des Zusammenhanges unmittelbar aufeinanderfolgen.[108]

Das Werk wird szenisch dargestellt, wobei der Sprechchor jedoch nicht unmittelbar teilnimmt, sondern aus dem Zuschauerraum zum Geschehen beiträgt und damit eine Verbindung Handlung-Zuhörer herstellt.[109] Auch der Singchor wirkt nur betrachtend oder ergänzend. Zum Ablauf des Werkes, bei dem neben Sprechern, Sprech-, Singchor und Orchester nötig sind, wirkt die Musik nur verbindend. Sie übernimmt die dienende Rolle, "die aneinandergefügten Szenen und Bilder miteinander zu verbinden und zu untermalen",[110] und hat darauf zu achten, "den Sprecher nicht zuzudecken"; im übrigen kann sie jederzeit ohne"künstlerische Rücksichten abgebrochen werden".[111] Aus diesen Gründen kann ihr in der "Revue" keine sehr große Bedeutung zukommen.

Von neun vorgesehenen Chören schreibt Gerster nur drei Kompositionen neu,[112] daneben werden "Brüder zur Sonne, zur Freiheit" und "Wann wir schreiten" verlangt. Die restlichen vier Chöre können aus dem Repertoire des aufführenden Chores genommen werden, sind also zur Wahl gestellt.[113] Weiterhin gehört das Chanson "Hoppla wir leben" - Text Walter Mehring - zum festen Programm der "Revue". Von den Originalchören Gersters läßt der Chor "Russisches Bauernlied" mit seiner schwermütigen Stimmung und mittelalterlichen Harmonik, das Vorbild Mussorgskys ahnen. Er gehört zu "den schönsten, die Gerster geschrieben hat".[114]

Die insgesamt 609 Takte umfassende Partitur steht in keinem Verhältnis zu der Dauer des Werkes. Die kurzen Orchestersätze zwischen den einzelnen Bildern sind rhythmisch scharf geprägt und "fangen mit sicherem Theaterinstinkt die Stimmung der jeweiligen Szenen auf". Sie sind selten länger als 30 Takte. Nur wenn Gerster bereits bekannte Motive wie "Es braust ein Ruf wie Donnerhall" oder "Die Internatio-

nale" aufgreift, überschreitet er diese Taktzahl. - Das Chanson "Hoppla wir leben" oder die melodramatische Stelle "Romanze vom antiken Haß", werden nur mit Klavierbegleitung vorgetragen.

Das Orchester setzt sich aus 13 Spielern zusammen und ist so eingerichtet, daß es für einen großen Saal ausreicht, "also auch bei Mitwirkungen eines großen Orchesters ist es nicht nötig, die Originalbesetzung zu ändern".[115)]

Die "Revue" steht außerhalb der allgemeinen Entwicklung geschlossener Werke und findet in der Frankfurter Presse eine dementsprechend unterschiedliche Würdigung.[116)]

Zum 1. Mai 1932 kommt in Frankfurt a.M. noch einmal eine "neue sozialistische Kulturform" zur Uraufführung: "WIR", ein mit den Untertiteln "Szenisches Chorwerk - Werk der Masse" versehenes "Maifestspiel" nach Worten von Hendrik de Man und der Musik von Ottmar Gerster.[117)] Es werden 2000 Mitwirkende gefordert, die sich aus Sprech- und Bewegungschören, Chor und Orchester der Arbeiterjugend, dem Frankfurter Tonkünstler-Orchester und der Chorgemeinschaft "Union" zusammensetzen.[118)]

Das Werk unterscheidet sich inhaltlich von den bisher aufgeführten Stücken: Es gibt keinen durch Beispiele aus der Geschichte aufgezeigten Weg der Unterschicht, sondern der "Hauptzweck ist eine Darstellung der sozialistischen Idee". Darum ist es von dem Verfasser auch in erster Linie als Lehrstück gedacht, d.h. "durch Darstellen eines Schicksals, an dem alle teilhaben" will er "Gefühle ausdrücken, an denen ebenfalls alle Anteil gewinnen". Gleichzeitig soll hier gezeigt werden, wie das äußerste Ziel dieser Arbeiten, "der Gegensatz zwischen produzierenden Künstlern und konsumierendem Publikum aufgehoben werden kann",[119)] was zu einem weiteren wesentlichen Unterschied führt: Die Darstellung rückt nicht mehr bühnenmäßig an eine Seite, sondern in die Mitte der Festhalle.

Alle Beteiligten sind in Gruppen so aufgeteilt, daß sie inmitten der Zuhörer sitzen und von dort betrachtend oder handelnd in das Geschehen eingreifen. Erreicht wird so eine "kultische Handlung"[120], die der Gesamtauffassung des Werkes entspricht und gleichzeitig rein äußerlich die oben zitierte Forderung erfüllt, nämlich "den Gegensatz zwischen Künstler und Publikum" aufzuheben.

Die Szenen werden durch die auf den Emporen verteilten Singchorgruppen kommentiert. Während der Handlung bekommen die Darsteller immer wieder Unterstützung durch neueintretende Teilnehmer aus dem Zuschauerraum. So hebt sich eine durch die Bühnentechnik bedingte Trennung zwischen Handelnden und Schauenden auf, allerdings zu Lasten einer frontalen Ansicht. Die optische und akustische Umrahmung erfolgt einmal durch Filmprojektionen an den unmittelbaren Ort des Geschehens, zum andern durch die ganz unter das "Gesetz der Zweckmusik" gestellten akustischen Hilfsmittel von Singchören und Orchestermusik.[121]

In der Mitte der Festhalle ist ein mit Tüchern verhangener dreistufiger Turm aufgebaut. Auf seinen Flächen werden durch Bildwerfer Filme und Standbilder projiziert, um dem Zuschauer einen optischen Eindruck der Handlung von außen zu geben, d.h. zu dem Geschehen, dargestellt durch die Bewegungschöre, kommt ergänzend eine fotografische Handlung hinzu. Der Singchor wird aus der Handlung herausgenommen und übernimmt die Rolle des betrachtenden Chores.

Das Werk ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil wird in drei Bildern, "Naturfreude", "Spielfreude", "Schaffens- und Erkenntnisfreude" unter der Überschrift "Die Welt der Entsagung" dargestellt. Die Bilder sollen "die mächtigen Ansprüche der menschlichen Natur auf Glück verkörpern", aber die ewigen Rufe nach diesen Freuden werden durch einen Sprecher immer wieder mit "Wir können nicht" beantwortet. Im zweiten Teil "Die Geißeln", mit den Bildern "Maschi-

nenfront", "Arbeitslosigkeit" und "Laster der Unterdrückten". spitzt sich der Konflikt zwischen "Mensch und Welt zu der gegenwärtigen Form des proletarischen Leidens"[122] zu. Die Unterwerfung des Menschen unter die Macht der Maschine, die Arbeitslosigkeit, die sich aus der fortschreitenden Technik ergibt und die Laster des Alkohols und des "tierischen Genusses" steigern den Eindruck einer schlimmen Entmenschlichung. Der dritte Teil, unter der Bezeichnung "Der Weckruf", bringt zum ersten Male den Ruf nach "Sozialismus". Im Geschehen teilen sich die hier agierenden Gruppen in zwei Teile, die "Vorkämpfer" und die "Entmutigten". Diese Auseinandersetzung geschieht nun nicht im geschichtlichen Rahmen, sondern als Ausdruck "der immer gegenwärtigen Gegenüberstellung von Zweifeln und Glauben, Resignation und Kampfesmut, Schuldgefühl und Erlösungsbedürfnis"[123].

Die "Vorkämpfer" nehmen das Thema "Organisation" auf, um der großen Frage "Wer führt uns?" eine Antwort zu geben. Aus der Erkenntnis der eigenen Feigheit, Dummheit und Schuld erwächst ein Sehnen nach einer neuen Gesellschaft, "wo keine Grenzen und Klassen die Menschen trennen". Der Widerspruch der "Entmutigten" vermag diesen Wunsch nur noch zu stärken. Damit wird zum vierten Teil übergeleitet: "Versuchung und Erlösung". Der Turm inmitten der Festhalle rückt nun in den Mittelpunkt des Geschehens. Von seiner Höhe sind zu Anfang die Rufe der Menschheit erklungen. Nun setzen sich die "Vorkämpfer" in Marsch, um ihn zu ersteigen, um symbolisch gesehen, die Ziele der Menschheit zu erreichen. Aber bereits auf der ersten Stufe treten ihnen die "Stimmen der Selbstsucht" entgegen; auf der zweiten die "Stimmen der Machtgier", die dritte bringt die "Stimmen des Nationalismus". Die Angst vor dem Nachbarn soll in Haß und Krieg umgewandelt werden. Alle diese Hindernisse werden überwunden, und doch bleibt das Schwerste: "Der Endkampf um die Wirtschaft, die Zerbre-

chung der Herrschaft des Geldes, die Errichtung der Herrschaft des Arbeiters" zurück. Die Kraft der "Vorkämpfer" ist nun verbraucht. Nichts vermag sie mehr weiter zu treiben; der Gipfel, die "Erlösung", scheint unerreichbar. Auf die Frage "Wer gibt uns Kraft?" kommt aus dem Saal der Antwortruf: "Wir". Die Jugend erhebt sich und besteigt den Turm. Damit ist die Schlußhandlung erreicht, die bei "allgemeinem Händereichen und Massengesang" Darsteller und Zuhörer zu einer "Sozialistischen Gemeinde" vereinigt.

Zur musikalischen Betrachtung stehen leider nur zeitgenössische Mitteilungen, Presseauszüge und Einführungen zur Verfügung. Danach ist Gerster auch bei "WIR" seinem einmal beschrittenen Weg der modern-volkstümlichen Schreibweise treu geblieben. Wie vom textlichen und dramatischen, ist er auch beim musikalischen Aufbau von der Idee der Gemeinschaftskunst und vom Kollektiverleben ausgegangen. Es gibt keine Bevorzugung des Textlichen und Szenischen zugunsten des Musikalischen und umgekehrt. Und doch scheint Gerster in dem engen Rahmen seiner Aufgabe "mit seinem eigenen Stil absolut Selbständiges geschaffen zu haben"[124]. Dabei sind ihm seine Kenntnisse "der unverbrauchten, naturhaften Stimmen der Volkschorbewegung und ihre chortechnische Leistungsfähigkeit" sehr von Nutzen.

Gerster verlangt im Rahmen eines "proletarischen Chor-Orchesterwerkes" erstmals reine a-cappella-Sätze für gemischten- und mehrstimmigen Frauenchor, was wiederum ein Loslösen dieser Stücke vom Werk erlaubt und damit zu seiner Verbreitung beiträgt. - Ferner kennt Gerster die räumlich-akustischen Verhältnisse der Festhalle, die keineswegs ideal sind. Deshalb verzichtet er auf den Streichkörper und stützt sich ausschließlich auf ein Blasorchester.[125]

Die innere Substanz muß in zwei Gruppen betrachtet werden. Da sind einmal die Chorsätze, die durch den Text dem Gesamtrahmen verbun-

den sind, zum andern die verschiedenen Intermezzi, die als reine Zweckmusik dem optischen Geschehen beigegeben werden. In den fünf großen Chören "bewegt Gerster sich in modernen Anschauungen"; keineswegs jedoch extrem modern, "weiß er die Distanz zu Übertreibungen zu halten". Sinn für rhythmische und reichhaltige melodische Gestaltung, klangliche Aussöhnung mit der Vergangenheit schaffen die volkstümliche Gefälligkeit seiner Musik.[126)]

Bei den Intermezzi hindert ihn das Einordnen unter den dramatischen Gedanken keineswegs, "musikalisch eindringlich zu reden". Sein Menuett ist ebenso gefällig wie seine Jazzmusik, mit der er die Laster der Unterdrückten demonstriert, der a-cappella-Satz der Hungernden - "Wir hungern, gebt uns Brot" - ein Doppelkanon, wirkt ebenso wie die Marschmusik zum Film der Organisationen. Die polyphonen Teile der Partitur lassen Gerster als Kenner einer modernen Kontrapunktik erkennen, deren Anlagen so überlegen geführt werden, daß sie selbst schwächere Stellen des Werkes überbrücken.[127)]

Diese Schwäche liegt auf textlichem Gebiet. Dem Sozialpsychologen de Man steht eben nicht die dichterische Symbolkraft und Suggestivkraft zur Verfügung. Zum andern scheint "die Stimme von oben" mit dem Hinweis auf den "Sozialismus" (3. Teil) keineswegs potent genug, um als Motor der Handlung zu wirken. Die Entwicklung einer neuen Gestaltungsform in Bezug auf "sachliche Schönheit und dynamische Wirkung" braucht eben Zeit. "Doch ist man auf dem Weg".[128)] Vor allem aber scheint Gersters Musik auf diesem Weg bereits den größten Schritt getan zu haben. Die instrumentalen Sätze finden ebenso eine hervorragende Würdigung wie die a-cappella Chöre und großen Ensemblestellen.[129)] Gerster bringt das, "was der volksmusikalischen Bewegung nottut: eine Verdichtung einfacher, aber tiefer Gehalte in einfacher, aber schlechthin künstlerisch gültiger Form".[130)]

Es gehört zu der Tragik der bürgerlichen Unterschicht, daß anscheinend ausgerechnet mit dem letzten Werk der kommenden Entwicklung klare Wege aufgezeichnet worden sind. Sie finden mit dieser Aufführung im Raum Frankfurt a.M. ein Ende. Das "Kulturkartell", das den Auftrag zu "WIR" gegeben hat,[131] kann seine Mission nicht weiter erfüllen und wird 1933 aufgelöst.

Zu dieser Zeit scheinen aber bereits mehrere Kleinformen zur Diskussion gestanden zu haben, deren Aufführung durchaus im Rahmen eines Vereinskonzertes möglich ist. Hierfür kämen in erster Linie solche Vereine in Frage, die infolge ihrer Größenordnung von dem "Kulturkartell" nicht berücksichtigt worden sind. Die Organisation hat bis zum Jahre 1932 lediglich drei Chorgruppen zu ihren Aufführungen herangezogen.[132] Nun sollen aber auch die hier nicht beteiligten Chöre der Unterschicht an der Entwicklung der eigenen, neuen Formen teilhaben.

Hat man schon im "Kreuzzug der Maschine" und im "WIR" Anleitungen für verkürzte Aufführungen oder solche im kleinen Rahmen gegeben,[133] so bringt der Verlag des D.A.S. 1931 nun drei Kompositionen für Männerchor und (Jazz-) Orchester von Hanns Eisler heraus.[134] Opus 22/1 "Das Lied der Baumwollpflücker", nach einem Text von Bruno Traven, ist von den drei Kompositionen wahrscheinlich bereits in die engere Wahl gezogen worden.[135] Das Stück schreibt der Komponist wahlweise für Einzelstimme oder Männerchor.[136]

Der Inhalt des Travenschen Gedichtes ist auf die soziale Stellung des Baumwollpflückers zugeschnitten, dessen "Gabe" zwar der Bürger, Millionär und Präsident tragen, der jedoch selber nur schwarze Bohnen essen kann, einen zerlumpten Strohhut trägt und keinen Cent in der Tasche hat. Für ihn ist die Waage, auf der seine Tagesarbeit gewogen und in Münze umgerechnet wird, der Ausdruck der Ausbeutung. Dieses Sinnbild erscheint an jedem Versende des dreiteiligen Ge-

dichtes: "Hörst du die Waage kreischen", "Hörst du die Waage brüllen" und endet in dem Ausruf: "Die Waage schlagt in Scherben".

Die thematische Gestaltung liegt ständig im ersten Tenor. Die anderen Stimmen sind sehr oft unisono geführt und fungieren in der Mehrstimmigkeit nur als akkordische Begleitung. Auffallend sind melodramatische Einschübe, die refrainartig am Ende zweier Strophen stehen. Von den Baßstimmen auf langen Notenwerten mit "He, Ho" begleitet, spricht der Tenor.[137] Von den insgesamt 80 Takten sind 16 Takte Vor- und drei Takte instrumentales Nachspiel. Die einzelnen Abschnitte werden jeweils durch Zwischenaktmusiken verbunden. Die Melodie, chansonartig im Sinne der zeitgenössisch-kabarettistischen Formen, bewegt sich zwischen Es-Dur und c-Moll.[138]

Das Orchester ist in Melodie- und Rhythmusgruppe geteilt: erstere mit Alt-Saxophon, Trompete und Posaune, letztere mit Banjo - es kann auch Gitarre oder Mandoline verwendet werden, - Schlagwerk und Klavier. Während von der Rhythmusgruppe die akkordische Grundlage gegeben wird, imitieren und improvisieren die Instrumente der Melodiegruppe den thematischen Gang des Chores in reichen figurativen und stark rhythmischen Formen, ohne jemals dem Chor eine thematische Stütze zu geben. Es entsteht so der Eindruck einer freien Improvisation. Aus diesem Grund, neben der Art der Besetzung, trägt die Komposition die Bezeichnung "mit Jazz-Orchester" zu Recht.

Ein Jahr später, 1932, erscheint ebenfalls im Verlag des D.A.S. Walter Gronostays "Mann im Beton", nach Texten von Robert Adolf Stemmle und Günther Weissenborn. Hier verdichten sich erstmals die in der Zeit von 1927-1932 ausgearbeiteten Formen der "proletarischen Kunst" in einem Werk, das die Verfasser "Eine proletarische Ballade" nennen. Verlangt werden: Männerchor, Sprechchor, 7 Solosprecher, Lichtbilder und Blasorchester.[139]

Der Inhalt des Stückes setzt sich mit dem falschen Heldentum der Arbeit auseinander. Er soll zeigen, wie weit zwischenzeitlich der Abstand zwischen "dem Lied vom braven Mann, der sein eigenes Leben aufs Spiel setzt, um das anderer zu retten", und der Frage: "Sind die Toten Helden der Arbeit? Oder sind sie vielmehr Opfer des Kapitals" geworden ist. Das Schicksal des Jonny Miller, der in einem Betonpfeiler zur Mittagszeit einschläft, einbetoniert wird und aus Fragen der Rentabilität nicht mehr gerettet werden darf, wird als "unser Schicksal in der heutigen Gesellschaftsordnung" dargestellt. Der Rahmen des Werkes besteht aus drei Balladen (Allegro alla marcia), die vom Chor vorgetragen, die Geschichte des "Helden" erzählen. Eingeschoben wird die eigentliche Handlung, die dem Zuhörer den Sinn, die Gründe und die Art der Entwicklung dieser Erzählung in besserem Zusammenhang, "gleichsam aus marxistischer Gedankenwelt heraus untersucht, die Erkenntnis in Form des Lehrstückes gefühlsmäßig näherbringt"[140]. Die Sprechrollen geben der Handlung den dramatischen Akzent; ihre Texte sind knapp, hämmernd, alle Nebensächlichkeiten meidend und in freien Formen gehalten.

Trotz szenischer Darstellung wird ausdrücklich keine Bühne verlangt und der Verzicht auf "theatermäßige Wirkung", Masken oder Dekorationen, besonders unterstrichen.[141] Der Chor tritt in seiner "Werkskleidung" auf, und nur kleinere Requisiten, wie Stuhl und Tisch sind notwendig. Die szenische Darstellung wird in erster Linie durch Illustration der Vorgänge mit Lichtbildern erreicht. Hierzu liegen 24 gezeichnete Lichtbilder vor.[142]

Entsprechend der textlichen und szenischen Voraussetzung folgt die Musik der Handlung. Einleitend steht eine Ouvertüre - Quasi Toccata, Molto moderato = 114 Takte -, die jedoch keine thematische Beziehung zum Stück hat. Danach schließt sich die erste Ballade an,

Musikalisch werden die Gegensätze in folgender Form herausgebildet:

1. Balladen als vordergründige Handlung mit einer in motorischen Rhythmen gehaltenen Melodieform, die den Chansons der Kabaretts verwandt ist.
2. Das eigentliche Problem, als hintergründige Handlung, in Form eines Chorals, "parodistisch plärrend", über voll ausgesetzten Akkorden und in großen Notenwerten (3/2) trägt die Überschrift: "Lied vom Beton".

Das Thema hierzu, von einem Solisten vorgetragen, wird vom Chor wiederholt, wobei der 1. Tenor führt, die anderen Stimmen akkordisch begleiten. Nach Ballade II wird der "Choral", von den Sprechern gesungen, wörtlich wiederholt. Nach Ballade III schließt das Werk mit einer choralähnlichen Melodie, ebenfalls wieder in großen Notenwerten - 4/2 und 3/2 -. Es stehen sich also eine rhythmisch betonte und eine in großen Notenwerten erklingende, falsches Pathos verbreitende, Gruppe gegenüber.

Alle Teile werden durch orchestrale Zwischenspiele verbunden, die reine Zweckmusik sind: "Den Bau der vier Pfeiler darstellend", "Kurzer Marsch, mit dem der Zug der protestierenden Arbeiter in das Lager zieht", "Das Sprengen des Stauwerkes und das Fluten der aufgestauten Wassermengen darstellend".[143)]

Das Stück ist freitonal geschrieben - nur unmittelbar verwendete Vorzeichen - mit ebenso freier Klang- und Kadenzbehandlung. Jedoch herrscht eine düstere Mollstimmung vor, die erst in den beiden letzten Takten eine Auflösung nach Dur findet. Das ist um so erstaunlicher, als damit keineswegs die sonst immer erstrebte agitatorische Wirkung erreicht werden kann. Es wird hier offensichtlich aus der "nüchternen Lehrhaftigkeit" heraus mit einer eindrucksvollen Symbolik gearbeitet. Klanglich fremde Akkorde stehen unvorbereitet neben-

einander oder werden aneinandergereiht. Die rhythmischen Akzente geben dem Werk eine einprägsame Wirkung. Es umfaßt 613 Takte, die Aufführungsdauer dürfte etwa bei 45 Minuten liegen.

3. Schlußbetrachtung zu den Chor-Orchesterwerken

Für die im Raum Frankfurt a.M. aufgeführten Werke stehen hauptsächlich drei Komponisten zur Diskussion: Erwin Lendvai, Arthur Wolff und Ottmar Gerster.

Lendvai ist nur mit einem größeren Werk vertreten, von dem, wie bereits gesagt, kein Notenmaterial mehr vorhanden ist. Deshalb muß es bei weiteren Betrachtungen wegfallen. Jedoch kann angenommen werden, daß es sich nicht grundsätzlich von den besprochenen a-cappella-Chören unterscheidet. Dies scheint sich durch die Einführung, die Lendvai selbst zur Aufführung von "Völkerfreiheit" gibt, zu bestätigen.[144)]

Die Kompositionen Wolffs dagegen können in diesem Zusammenhang nur als Versuche gewertet werden. Seine thematischen Gestaltungen enthalten nicht die Spannungselemente, die dem Geschehen den entsprechenden Ausdruck verleihen könnten. In Verbindung mit dem Agitationsbestreben der Unterschicht entbehren sie jeglicher Substanz. Sie besitzen keine volksnahe, leichtfaßliche Melodik, der häufige Gebrauch leerer Quinten, eine freie Kadenzierungstechnik und chromatische Gänge lassen die Thematik eher gekünstelt als gewachsen erscheinen. Es fehlen einfach die musikalischen Höhepunkte. Abgesehen von gewissen rhythmischen Differenzierungen, wie ostinat geführten Bäßen oder wiederkehrenden rhythmischen Gruppen in der Begleitung, kann selbst die Symbolkraft der Aussage nur bedingte Gültigkeit haben.

Auch den Chorstellen haften diese Mängel an. Wolff scheint die Verdichtung des Geschehens mit Hilfe der Musik zugunsten des gespro-

chenen Wortes zurückgestellt zu haben. Dem Eindruck, der schon bei der Aufführung des "Requiem" entstand, kann auch bei näherer Betrachtung des "Kreuzzug der Maschine" nichts Wesentliches hinzugefügt werden: "Die Instrumentation zeigt durchweg die erfahrene Hand. Die Tonsprache vermittelt geschickt zwischen Überliefertem und Neuem. Die Vermeidung aller Sentimentalität und falscher Rührung berührt angenehm wohltuend. Aber dem Ganzen fehlt doch der wirklich schöpferische Impuls, die Kraft der ursprünglichen melodischen und rhythmischen Erfindung, die dem Erlebnis des Textes das gleichstarke musikalische Erlebnis an die Seite zu stellen vermöchte".[145)]

Dem gegenüber steht die elementare Kraft Gersters. Auch er bekennt sich zum modernen Schaffen, verwendet eine freie Tonalität, geht aber gleichzeitig noch einen Schritt weiter, indem er dem Notensystem keine Vorzeichen mehr gibt, sondern sich auf solche unmittelbar vor der Note beschränkt. Der wesentlichere Unterschied besteht aber in der melodisch-thematischen Führung der Singstimmen. Sie werden zwar in ungewohnten Linien geführt, bleiben aber auch dem Laiensänger noch immer zugänglich. Gersters technische Anleihen bei Mussorgsky (Rote Revue) oder Monteverdi (WIR) verleiten ihn nicht zu einer Imitation dieser Stilformen, sondern sind ihm Hilfsmittel, um dem Laiengesang neue Klangformen zu erschließen. Es ist ein Experimentieren, dem jedoch nicht der angestammte Boden fehlt.

Der Komponist scheint eine musikalische Interpretation des Textes angestrebt zu haben, wie das Beispiel des "Geheimnisvollen Trompeters" zeigt. Dadurch ergeben sich Steigerungen und selbstverständlich agitatorische Wirkungen, wie sie Wolff nicht gelungen sind. Gersters Bekanntschaft mit den Gesangvereinen der Unterschicht[146)] kommt ihm bei seinem Schaffen wohl ebenso zugute, wie ihm zur Orchestrierung seine Erfahrung bei einem militärischen Blasorchester von Nutzen ist.[147)] Diese beiden Faktoren müssen sich bei Gersters

Fähigkeiten zu einer Aussage verdichten, die ihn wohl als den bedeutendsten Komponisten der bürgerlichen Unterschicht erscheinen läßt. Gemessen an der Komposition des "Geheimnisvollen Trompeters" kann die Musik seiner Werke als gültige Aussage einer kurzen Entwicklung angesehen und als solche weiterhin betrachtet werden.

Die zur Verfügung stehenden Texte geben vielleicht am deutlichsten zu erkennen, wie sehr man in allen Stücken einen agitatorischen Zweck verfolgt.[148] Das Geschehen wird schlagwortartig zum Ausdruck gebracht, und als formaler Rahmen dient meist eine geschichtliche Entwicklung. So entstehen Textfassungen, deren dichterische Bedeutung gering ist und die zur "oberflächlichen pantomimischen Revue aus der äußeren Geschichte des Sozialismus, die meist in vage Allegorien und in phrasengeschwängerte Zukunftsphantasien mündet",[149] führen. Den Textdichtern der besprochenen Werke, L. Frank, Dr. Fankhauser, H. Hellfried und A. Auerbach, fehlt es an natürlichen, dichterischen Impulsen. Sie stehen alle unter dem vordergründigen Eindruck der Agitation. Hier lag für sie der entscheidende Faktor der textlichen Gestaltung.

Dies scheint erstmals in "WIR" überwunden zu sein. Zwar fehlt auch hier noch die zwingende Kraft der Sprache, aber indem das Thema vom psychologischen Standpunkt aufgeworfen wird, entsteht eine Aussage, die für die Zukunft richtungsweisend hätte sein können. Trotz vieler noch vorhandener Schwächen kommt es erstmals zu einer Synthese von Sprech-, Bewegungs- und Singchor, dazu Schriftbild und Film. Wahrscheinlich fehlt noch die letzte, sachliche Schönheit und Ausdruckskraft, doch sind hier die Wege wesentlich klarer aufgezeigt, als in den Aufführungen vorher. Mit größter Wahrscheinlichkeit werden die "epischen Formen" nach kritischer Betrachtung des Geschehens weitgehend erfüllt.[150] In "WIR" wird die "proletarische Not, das, was Marx die Entmenschlichung nannte", und die Überwin-

dung dieser "Entmenschlichung" als Auseinandersetzung der Kräfte dargestellt. Dies wirkt sich in dem Menschen der wirtschaftlichen Depressionen jener Tage "hemmend und aufrufend im Sinne des Gemeinwohles"[151] aus und führt zur Gestaltung eines echten Problems. Den simplifizierten Ausdrucksformen früherer Werke steht erstmals die psychologische Fassung ernsthafter Untersuchungen entgegen.

Ausnahmen bilden die Dichtungen zu "Requiem" und zum "Geheimnisvollen Trompeter". Ernst Toller, der zu den Dramatikern der expressionistischen Generation gerechnet wird,[152] bezieht sich im "Requiem" auf Not, Gram, Leid des Krieges und stille Frauenklage, nicht ohne dabei "durch das lastende Düster der Trauer wie einen hellen Ton den Trost und die Hoffnung auf eine lichtere Zukunft klingen" zu lassen.[153] Seine knappe und ausdrucksvolle Sprache hat dichterischen Impuls und dichterische Gestaltung.

Im "Geheimnisvollen Trompeter" wird die klingende Sprache des Dichters Walt Whitman durch eine gelungene Übersetzung kaum beeinträchtigt. Es ist die allegorische Aussage eines romantischen Dichters, dem gleichzeitig die geforderten Formen der Agitation eigen sind. Gerster hat sich entsprechend der romantischen Anlage der überlieferten Mittel bedient, weder Sprecher noch Sprechchor oder szenische Darstellung gefordert und die Musik als reines Ausdrucksmittel belassen. Dies führt zu einer gelungenen Synthese zwischen Dichter und Musiker.

Der Sprechchor ist akustisch die reinste Form der Agitation. Er wird bei den erwähnten Beispielen nunmehr "chorisch" geführt, was sich schon 1927 im "Requiem" nachweisen läßt. Hier werden vier Gruppen verlangt: je zwei Gruppen "Tenöre" und zwei Gruppen "Bässe". Nach einem akkordischen Einsatz aller "Sie zwingen Kampf uns auf", setzen die Einzelstimmen in rhythmisch dem Text angepaßten Metren "polyphon" ein.[154] Diese zwölf im 4/4 laufenden Takte schließen eben-

falls wieder akkordisch mit "Seid bereit", wobei der Sprechchor in freirhythmischer Gestaltung vom Orchester untermalt wird.[155] Ähnliches findet sich im "Kreuzzug der Maschine". Wieder sind es vier Gruppen, die aber nicht mehr stimmlich unterteilt sind und außerdem nur als eine Art Geräuschkulisse in sinnlosen Wortzusammensetzungen sprechen.[156] Danach folgt eine im Rhythmus wieder dem Wortmetrum angepaßte Unisono-Textstelle.[157] Die musikalische Untermalung wird zunächst in halben Notenwerten auf G, mit Vorschlag Fis, gebracht. Mit zunehmendem Crescendo des Sprechchores verkleinern sich diese Notenwerte bis zu 1/16 . Wörtlich werden diese Partien noch einmal im ersten und zweiten Teil wiederholt.

Im "Kreuzzug" ist die Anwendung eines "polyphonen" Sprechchores durch die Darstellung erklärlich, wobei die Sprechgruppen an verschiedenen Stellen der Bühne aufgestellt sind. Bei der rein konzertanten Aufführung des "Requiem", wo die Sprechgruppen wie der Singchor aufgestellt sind, könnte man deshalb fast von einem "kammermusikalischen Stil" sprechen.

Der Versuch eigener künstlerischer Aussagen der bürgerlichen Unterschicht zeigt, daß gewisse Faktoren vom ersten Augenblick an vorhanden gewesen sind. Bereits im "Requiem", 1927, also zu Anfang der Entwicklung in Frankfurt a.M., werden neben der herkömmlichen Besetzung von Soli, großem Orchester und Chor, Sprecher und Sprechchor gefordert. Dies erweitert sich in den folgenden Jahren um den Bewegungschor und Bildprojektionen, bis zum eingeflochtenen Film. Es entsteht so allmählich der Ausdruck des "szenischen Chorwerkes". Vom Jahre 1929 an werden alle Maifestspiele in Frankfurt a.M. szenisch aufgeführt, wobei in letzter Konsequenz sogar der Zuhörer einbezogen wird.[158] Es ist dies die neue Form der Darstellung, die man "episch" nennt und in der das Stück so dargestellt werden muß, daß es "Gegenstand der Kritik der Zuschauer"[159] wird. Das Geschehen auf

der Bühne steht nicht mehr unter der Devise des "Kunsterlebnisses", sondern es dient der Untersuchung sozialer Zustände.[160] Es wird gleichsam Lehrstück,[161] eine Agitation mit künstlerischem Aspekt. Dies jedoch fordert genau den Apparat, der von Anfang an mit einbezogen wird: Sprecher, vor allem aber Sprechchor. Die musikalische Aussage allein kann gar nicht diesen Zweck in dem Ausmaße erfüllen, wie er von ihr gefordert wird. Die Steigerung durch optische Momente, Verlegen der Handlung im kultischen Sinne in den Innenraum und damit in die Mitte der Zuschauer, das indirekte Einbeziehen derselben, indem Rufe, Sprechchöre oder ganze Gruppen von dort in das Geschehen eingreifen, verurteilt die Musik im strengen Sinne zu einer betrachtenden oder untermalenden Form, also zu einer Art Zweitrangigkeit.[162]

Es bleibt hypothetisch, über die weitere Entwicklung Prognosen aufzustellen, jedoch scheint mit dem letzten szenischen Chorwerk "WIR" 1932 erstmals ein Weg gefunden worden zu sein, der nicht nur im "bürgerlichen Lager" anerkannt wird,[163] sondern dessen formale Bindungen erstmals Ansätze über die Agitation hinaus zur künstlerischen Aussage finden; dies jedoch wiederum nur in Verbindung mit den musikalischen Werten. Daraus ergibt sich, daß ein zeitweises Zurückdrängen der Musik zugunsten reiner Agitation wieder zur stärkeren Verbindung mit der Musik führen muß, um dem Werk über den agitatorischen Wirkungsgrad hinaus zur künstlerischen Bedeutung zu verhelfen.

In maßgebenden Kreisen ist man sich wohl im klaren, daß die schrittweise Entwicklung Erfolge, aber auch Schwierigkeiten bringt.[164] Man weiß um die "harte Arbeit, die noch zu leisten ist" und auch, daß das Formen dieser gewaltigen Projekte "nicht a-tempo herbeigeführt werden" kann. Aber man spürt die starke Wirkung nach außen und ist stolz, eine solche Entwicklung tragen zu dürfen.[165] Es geht bei diesen

kulturellen Bestrebungen aber nicht nur um die geschichtliche Entwicklung neuer Formen, sondern auch um eine "seelische Revolution", um eine "sozialistische Mission".[166]

Aus all dem ergibt sich noch ein Weiteres: Hier ist eine ganze völkische Schicht kulturell in Bewegung gesetzt und ein Konzertpublikum geschaffen worden. Es steht auf solch breiter Basis, daß man die Auswirkungen sofort erkannt hat.[167] Das Bewußtsein der gegebenen Möglichkeiten zur Aufführung alter Meister, das Schaffen neuer Werke, die den Stempel der eigenen Empfindung tragen, bilden eine Einheit, zu der sich als drittes aber noch die Auswirkung auf das Theaterleben im allgemeinen gesellt. Theaterleute scheinen den Impuls, der von hier ausgeht, gespürt zu haben und sind sehr bald bereit, dem Rechnung zu tragen.[168] Später steht gerade dieser Entwicklung dann die "Volksbühne", eine Zweigorganisation des "Bundes für Volksbildung", zur Verfügung.[169]

Wenn man die drei wesentlichen Punkte zusammenfaßt:

1. Überwindung sozialer Schranken im Konzertsaal, damit Beseitigung eines gewissen Minderwertigkeitskomplexes,
2. Entwicklung einer eigenen kulturellen Form und
3. Beginn einer kulturellen Bewegung, die zum Volkstheater führt,

so wird offensichtlich, in welch fruchtbarer Weise die Organisationen der bürgerlichen Unterschicht, an ihrer Spitze das "Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung", zur Hebung des kulturellen Niveaus beigetragen haben. Der kurze Zeitraum, der für diese Entwicklung zur Verfügung steht, nämlich vom "Requiem" (1927) bis zum szenischen Oratorium "WIR" (1932) beweist, von welcher Begeisterung die eigene Sache getragen worden ist. Sie wird durch die politische Umstellung von 1933 beendet. Die veränderte soziologische Situation nach 1945 läßt die Entwicklung von 1927 bis 1932 nur noch als geschichtliche Tatsache erscheinen.

V. Kapitel

Die Annäherung der bürgerlichen Schichten und Anzeichen einer Aktivierung der ländlichen Schicht

Nach 1945 kann eine Annäherung der bürgerlichen Schichten beobachtet werden. Die Gründe hierzu liegen sicherlich schon in den Jahren zwischen 1933-1939. Sie werden in vorliegender Arbeit nicht näher untersucht. Der Hinweis auf die politische Situation in dieser Zeit, die wirtschaftliche Umstellung nach 1945 und vor allem auf die zerrütteten Verhältnisse der Kriegs- und Nachkriegsjahre des zweiten Weltkrieges mag genügen, so daß dieser Vorgang zunächst als Tatsache hingenommen werden kann.

Der Prozeß der Umschichtung ist außerdem im Augenblick noch so im Gange, daß er sich im Höchstfall andeuten, keineswegs aber darstellen läßt. Was sich bis heute abzeichnet, ist ein merkliches Nachlassen des Interesses an der chorischen Arbeit innerhalb größerer Gemeinden und eine deutliche Verlagerung des Schwerpunktes in die ländlichen Bezirke. Daraus ergäbe sich die logische Folgerung, daß sich nunmehr die ländliche Schicht aktiviert.

Im Raum Frankfurt a.M. gibt es am Ende des Jahres 1954 noch 108 Chorvereine[1]. Das scheint zunächst eine stattliche Zahl zu sein; vergleicht man sie aber mit der Aufstellung von 1920 - Müller gibt hier 150 Vereine an[2] -, so stellt man einen wesentlichen Rückgang fest.

Hinzu kommen noch andere Faktoren: 1. Die angeführten Neugründungen. Für den Zeitraum von 1945-1951 gibt die Statistik die Zahl sechs an; das wären sogar zwei mehr als zwischen 1924-1928. Einmal ist aber diese Zeitspanne (1924/28) um zwei Jahre geringer, und zweitens handelt es sich hier um die Zeit einer abgeschlossenen soziologischen Entwicklung mit absteigender Tendenz, in der Neugründungen nicht mehr erforderlich sind. Als Beweis dafür können in diesem

Zusammenhang die zwölf Neugründungen zwischen 1919 und 1921 angeführt werden. Dies entspricht etwa auch der Zeit zwischen 1900 und 1913. In beiden Zeitabständen war die Entwicklung noch im Flusse.

Drittens handelt es sich in der Zeit zwischen 1945 bis 1951 in zwei Fällen um keine Neugründungen, sondern um wieder ins Leben gerufene oder zusammengeschlossene Vereine[3], so daß sich also derselbe Prozentsatz, nämlich 4,4 % wie in den Jahren 1924-1928 ergibt. (108 Vereine = 100 %)

Etwa Dreiviertel aller 1954 bestehenden Vereine werden bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges gegründet. Rechnet man hierzu noch die 13,2 % der Neugründungen von 1918-1921, bleiben genau noch 11 % für die Zeitdauer von 30 Jahren (1924-1954). Dies entspricht etwa dem Verhältnis der Anfangsjahre 1818-1846 (7 %).

2. Die Zahl der Mitglieder in den 108 Vereinen beträgt 12 757, das entspricht einem Durchschnitt von etwa 120 pro Verein. 44 % oder 5700 Mitglieder sind aktive Sängerinnen und Sänger. Das Verhältnis der unterstützenden zu den ausübenden Vereinsangehörigen hat sich also ebenfalls verschoben. (Bei dem angeführten Beispiel der bürgerlichen Mittelschicht war das Verhältnis 1932 noch 66 % aktive und 34 % passive Mitglieder). Dieser Unterschied besteht hauptsächlich bei den Männerchören[4], während das Verhältnis bei den gemischten Chören etwa umgekehrt ist.[5]

3. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang außerdem die Angabe über das Alter der Mitglieder. Bei 82 Vereinen, die eine Altersangabe machen, sind nur 3,7 % unter 21 Jahren. Doch dürfte gerade diese Altersgrenze sehr unglücklich gewählt sein, da besonders in den Männerchören durch die Mutation kein einwandfreies Bild gegeben wird. Entsprechend liegt der Prozentsatz in den gemischten Chören auch höher (5,7 %). Die Statistik beschränkt sich auf die

Feststellung: ".. ob diese Ziffer schon immer so niedrig war, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, da Vergleichszahlen aus früheren Jahren fehlen." Das vorliegende Bildmaterial aus verschiedenen Vereinsarchiven beweist aber, daß das Durchschnittsalter früher wesentlich tiefer gelegen haben muß.[6)]

Von 67 der 108 Vereine werden Konzerte gegeben. Im Jahre 1954 waren es insgesamt 151 Veranstaltungen. Nicht erwähnt sind die "gelegentlichen Gesangsdarbietungen in Krankenhäusern, an Geburtstagen usw.". Auch über die Art der durchgeführten Veranstaltungen und ihre Programmgestaltungen gibt die Statistik keine Auskunft. Doch zeigt es sich, daß von neunzehn angeführten gemischten Chören sechzehn Konzerte geben, das sind 85 %. Im Gegensatz dazu sind es bei den Männerchören nur 55 %.

Die Verbandszugehörigkeit der angegebenen Vereine liegt mit 83 % relativ hoch. Die verbleibenden 17 % zeugen von "einem freiheitlichen Geist, der der Individualität einen angemessenen Spielraum läßt".

Dem "Deutschen Sängerbund" (D.S.B.) - "Hessischer Sängerbund" - gehört die überwiegende Zahl an (66,7 %). Dem "Deutschen Allgemeinen Sängerbund" (D.A.S.) sind nur 14 % angeschlossen, wobei er 6,8 % der Männerchöre, aber 50 % der gemischten Chöre erfaßt, was noch aus seinem Aufbau von vor 1933 zu erklären ist.[7)]

Doch dürfen diese Zahlen nicht mehr mit den Maßstäben von vor 1933 gemessen werden. Der Unterschied zwischen den beiden Sängerbünden, wie er bis 1933 bestanden hat, und der vor allem auf einer politischen Einstellung beruhte, ist heute verwischt. Der bewußte Kampf - oft auch als "Klassenkampf" bezeichnet - ist durchaus nicht mehr der entscheidende Faktor; denn die Struktur der Vereine hat sich im gleichen Maße gewandelt wie die Umwelt, aus der ihre Mitglieder kommen.

Selbst die Vereine der bürgerlichen Oberschicht können nicht mehr in der Abgeschlossenheit betrachtet werden. Es scheint, als fände eine Annäherung aller Schichten in der Mitte statt. Jedoch ist es im Moment noch nicht möglich, die im Gange befindliche Entwicklung abschließend zu untersuchen; denn es ist nicht zu übersehen, welchen Einfluß die Aktivität der ländlichen Schicht auf die bürgerlichen Kreise haben wird.

Die Statistik der Stadt Frankfurt a.M. gibt bereits in dem letzten Abschnitt ihrer Aufstellung "Hohe Vereinsdichte in den Vororten" den Hinweis auf die Verlagerung nach den ländlichen Bezirken. 59 Vereine, das sind 55 % aller Frankfurter Gesangsvereine, sind in den 23 erst nach 1900 und später eingegliederten Vororten der Stadt ansässig". Demgegenüber wohnen in diesen Vororten nur 44 % der Gesamtbevölkerung Frankfurts.

Etwa zwei Drittel der Vereine bestanden schon vor 1900, also zu einer Zeit, in der keine dieser Gemeinden der Stadt angegliedert war, während etwa nur die Hälfte der Vereine der "Innenstadt" so alt ist. Dies wird in erster Linie auf ein stark entwickeltes "Zusammengehörigkeitsgefühl und Traditionsbewußtsein" zurückgeführt.

Die durchschnittliche Mitgliederzahl liegt in den Vororten genau so hoch wie bei den Frankfurter Vereinen, was keineswegs für eine Zersplitterung spricht, sondern viel eher für die Tatsache, daß "die Frankfurter Vororte eben noch manche Strukturmerkmale ihrer früheren Existenz als Landgemeinden, bzw. Kleinstadt aufweisen". Damit wird bereits auf die Aktivität der ländlichen Bezirke oder solcher mit ländlichem Charakter hingewiesen.

Es bliebe jetzt nur noch zu untersuchen, wie weit von hier aus gewisse kulturelle Bemühungen bereits spürbar werden.

Dazu werden die Unterlagen der "Stunde des Chorgesangs" im "Hessi-

schen Rundfunk"[8] herangezogen. Die Sendungen beginnen im November 1948 und werden bis Ende 1955 mit einem Jahresdurchschnitt von 25 Übertragungen gesendet. In dieser Sendereihe sind die Stadtvereine[9] mit 7 %, die der Kleinstädte[10] mit 20 % und die der ländlichen Bezirke mit 73 % vertreten. Den überwiegenden Prozentsatz stellen die Männerchöre, nämlich 64 %, die verbleibenden 36 % teilen sich in Frauen-, Knaben- und gemischte Chöre[11] auf.

Lediglich bei den Kleinstädten liegt das Verhältnis Männer- : gemischte Chöre bei 47 % : 53 %. Bei den Landvereinen sind 82 % Männerchöre, 13 % gemischte Chöre und 5 % Frauen- bzw. Knabenchöre.

Von den 108 Vereinen der Stadt Frankfurt a.M., die hier als einzige Großstadt betrachtet wird, treten nur elf in der angeführten Sendereihe und dem entsprechenden Zeitraum in Erscheinung.

Diese Angaben veranschaulichen bereits, mit welcher Aktivität die ländlichen Chorvereinigungen in das kulturelle Geschehen eingegriffen haben.

Bei einer Betrachtung der gesungenen Literatur kann naturgemäß keine Wertung der Wiedergabe gegeben werden, ebenso fehlen jene Vergleichsmöglichkeiten, die aus den Kritiken der Tageszeitungen entstehen. So bleibt nur eine Betrachtung der Programmgestaltung.

In den letzten beiden Monaten des Jahres 1948 werden vier Sendungen gebracht, wovon drei von Landvereinen bestritten werden. Dabei ergibt sich folgendes Bild, das an Hand der gebotenen Stücke nach Komponisten geordnet ist: 33 % sind Romantiker[12] und 34 % zeitgenössische Männerchorliteratur[13], 8 % sind Komponisten des alten "Liedertafelstils"[14] und 8 % Kompositionen von E. Lendvai[15], während die restlichen 17 % einem "Unsicherheitsfaktor"[16] zugeschrieben werden.

Dieses Bild verschiebt sich bei den Sendungen des Jahres 1949 noch

einmal. Hier werden 9 % Romantiker, 9 % Romantik II, 9 % Silcher, 10 % Lendvai, 31 % Liedertafelstil und nur 19 % zeitgenössische Literatur gesungen. (Es fehlen 13 %). Das Jahr 1950 bringt dann 5 % Romantiker, 9 % Romantik II, 8 % Silcher, 19 % Liedertafelstil, 3 % Lendvai und 47 % zeitgenössische Literatur. (Es fehlen 9 %)

Ab 1952 wird eine Abkehr von der Romantik, vor allem aber von der "seichten Chorliteratur" klar ersichtlich. Es kommt die Zeit der endgültigen Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen.[17]: 5 % Romantiker, 4 % Romantik II, 3 % Silcher, 5 % Liedertafelstil, 3 % Lendvai und 72 % Zeitgenossen. (Es fehlen 8 %)

Bei den Darbietungen der Männerchöre in der G r o ß s t a d t ergibt sich folgendes Bild: 47 % Zeitgenossen, 18 % Romantiker, 8 % Lendvai und 27 % Liedertafelstil. Bei den K l e i n s t ä d t e n: 54 % Zeitgenossen, 8 % Romantiker, 3 % Silcher, 6 % Bearbeitungen alter Sätze für Männerchor[18] und 23 % Liedertafelstil. (Die Zahlen gelten als Querschnitt für den gesamten Zeitraum 1948-1954)

Ähnlich ist die Situation bei den gemischten Chören. Die L a n d - v e r e i n e bringen 16 % alte Meister,[19] 11 % Romantiker, 54 % Zeitgenossen[20] und nur 7 % Liedertafelstil.[21] (Es fehlen 12 %)[22]

Bei der G r o ß s t a d t ist ein Schwerpunkt auf den "alten Meistern" zu beobachten: 53 % alte Meister, 20 % zeitgenössische Literatur und 27 % Moderne.[23] - Bei der K l e i n s t a d t g r u p p e kommen 34 % alte Meister, 19 % Romantiker, 21 % Liedertafelstil und 26 % Zeitgenossen zu Gehör.

Während sich also die Männer- und gemischten Chöre der Landvereine im wesentlichen mit zeitgenössischen Kompositionen befassen, zeigen die Kleinstadtvereine eine mehr konservative Haltung und die Tendenz

zu einer nicht absolut gültigen Literatur. Von den Stadtchören werden entweder moderne oder alte Meister gesungen.

Zusammengefaßt kann also gesagt werden: Die Chorvereinigungen der Landbezirke, und zwar im Männer-und auch im gemischten Chor, sind bei einer Betrachtung der Programmgestaltung führend. Ihr Niveau hat sich mit einigem Abstand über das der Klein- und Großstadtgruppe erhoben. Deshalb kann ihnen auch in programmatischer, d.h. in diesem Zusammenhang künstlerischer Hinsicht, eine besondere Aktivität bescheinigt werden. Die bewußte Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur beweist, wie sehr man gewillt ist, in das Geschehen einzugreifen.

Diese Bemühungen können durchaus mit der Aktivität der beiden bürgerlichen Schichten im 19. Jahrhundert verglichen werden. Wie weit sich diese Entwicklung in den städtischen Vereinen auswirken wird, und ob hierdurch dem erlahmenden Interesse an der chorischen Arbeit neue Impulse zugeführt werden können, oder ob es sich um eine isolierte Entwicklung handelt, damit wäre ein gewisser "Nachholbedarf gemeint", kann erst auf Grund weiterer Beobachtungen in den nächsten Jahren beurteilt werden. Die Annahme, daß sich durch das Hervortreten der Landvereine eine weitere Schicht aktiviert, scheint nach den gegebenen Tatsachen jedoch eine gewisse Berechtigung zu haben. Dem Nachlassen in der Großstadt und der konservativen Einstellung in der Kleinstadt steht eine besondere Aktivität in den ländlichen Bezirken gegenüber. Von hier aus werden die künftigen Untersuchungen angestellt werden müssen.

B. Schluß

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem Chorwesen im Raum Frankfurt a.M. und untersucht folgende Punkte:

1. Zusammenfassung und Überblick über die geschichtliche Entwicklung der chorischen Organisationen (Gesangvereine) der bürgerlichen Mittelschicht von 1800 bis 1933. Die bereits definierte Einteilung in drei soziale Schichten ergibt hierbei in erster Linie eine Darstellung aus der Geschichte der Männerchöre.

2. Die untere bürgerliche Schicht, deren chorische Organisationen die Arbeitergesangvereine sind und die sich zum größten Teil aus gemischten Chören zusammensetzen. Hier kann eine fast lückenlose Gesamtübersicht gegeben werden, die am Beispiel eines Vereins, des Volkschores "Union", Frankfurt a.M., ihre Bestätigung findet.

3. Die Auswirkungen der Gesangvereine beider Schichten auf das Konzertleben der Stadt werden an Hand von Archivbeständen, Programmen, Konzertberichten und kritischen Betrachtungen in den Tageszeitungen untersucht; die außerkonzertanten Veranstaltungen bleiben hierbei nur soweit berücksichtigt, wie es zur Entwicklung der Vereine in organisatorischer und kultureller Hinsicht notwendig erscheint. In jedem Falle sind die Beispiele der Einzelzelle als typische Erscheinung notwendig. Die zum Vergleich vorliegenden Unterlagen der nicht erwähnten Vereine weichen dabei nur unwesentlich von den dargestellten ab.

Somit kann in verschiedenen Punkten der Stand der Forschung ergänzt werden:

1. Aus dem Überblick über die Männergesangsvereine ergibt sich, daß im 19. Jh. der Höhepunkt ihrer Entwicklung bereits um die Mitte des Jahrhunderts überschritten ist; denn die Symptome des Still-

standes zeichnen sich bereits vor 1850 ab. Ihre hauptsächliche Betätigung liegt danach auf dem Faktor der Geselligkeit, und ihre künstlerische Bedeutung sinkt merklich ab. Dies ändert sich jedoch wieder nach 1918, als im Zeitraum bis 1927 gewisse, nach dem Konzert hindrängende Symptome mit gut ausgewählten Programmen nachweisbar sind. Außerdem konnte für den Zeitraum 1918-1933 die bei Müller in "Beiträgen zur Geschichte des deutschen Männergesangs" erschienene Vereinsgeschichte des "Neebschen Männerchores" ergänzt werden.

2. Das Dasein der bürgerlichen Unterschicht vollzieht sich keineswegs so am Rande, wie man es allgemein, der gängigen Literatur zufolge, hätte annehmen können. Für die Zeit von etwa 1870-1933 wird ein beinahe lückenloser geschichtlicher Abriß und Überblick über die Konzertveranstaltungen gegeben. Der Einfluß der Arbeitergesangvereine und des "Kulturkartells" auf das Konzertleben der Stadt Frankfurt a.M. ist besonders nach 1918 weitaus größer, als man zuerst vermutete. Neben der Zusammenarbeit mit führenden Männern der Frankfurter Bühnen[24)] bleibt jedoch als wesentlichster Punkt in der Betrachtung der Versuch der bürgerlichen Unterschicht, sich in der Zeit nach 1924 eigene musikalische Aussageformen zu schaffen. Soweit sie in Frankfurt a.M. zur Aufführung kamen, werden sie einer kritischen Betrachtung unterzogen. So ergibt sich ein genauer Überblick in die Absichten und das Wirken einer bürgerlichen Schicht von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.

3. Die über den Rahmen der Stadt Frankfurt a.M. hinausgehenden Untersuchungen über den "Deutschen Arbeiter-Sängerbund" erscheinen insofern berechtigt, als schon Staudinger 1913 nicht zu Unrecht behauptet, die Vereine seien ein Spiegelbild der großen

Organisation. Von ihr beziehen sie ihre Impulse, Richtlinien und Anordnungen, die sie beinahe bedingungslos, jedoch nicht ohne Kritik, übernehmen. Der Eigenverlag dieses Bundes mit seinen Anfängen in der "Liedergemeinschaft" hat zu dieser Entwicklung wesentlich beigetragen. Er verlegte die Werke, die dem Versuch einer neuen, eigenen Konzertform dienten, und erleichterte somit die organisatorischen und finanziellen Voraussetzungen. Über den D.A.S. liegen bisher kaum oder nur in sehr begrenztem Umfang Publikationen vor.

4. Bei der Einteilung in drei Schichten innerhalb der gesanglichen Organisationen ergeben sich einige Faktoren von selbst. Rein formal kann dies in den Zusammenschlüssen nach Bünden zum Ausdruck kommen: Mittelschicht, in der Hauptsache Männerchöre = D.S.B.; Unterschicht, in der Hauptsache gemischte Chöre = D.A.S. Die Oberschicht ist bei den vorliegenden Untersuchungen nicht berücksichtigt worden, zumal über den ältesten Verein, den "Cäcilien-Verein", Untersuchungen bis 1937 vorliegen. Von ihr unterscheiden sich die Vereine des D.A.S. einmal durch ihre soziale Zusammensetzung, zum andern dadurch, daß selbst nach 1918, als sie sich mehr den Chor-Orchesterkonzerten zuwenden, neben den Aufführungen von klassischen Oratorien, Kantaten und sogenannten "proletarischen Kunstwerken", immer wieder a-cappella-Konzerte geben werden.

Zu Beginn des 19. Jh. kommt es in gewissem Sinne zur Emanzipation des bürgerlichen dritten Standes. Die nunmehr freiwerdenden Kräfte geben auch dem Chorwesen eine individuell freigestaltende Basis (Staudinger) und behandeln es so großzügiger als in früheren Jahrhunderten.

Das beginnende Tasten und Suchen führt aber gleichzeitig zu einer Aufteilung in mittlere und obere bürgerliche Schichten. Dieser Vorgang war etwa um 1830 mit der Gründerzeit des Männergesangswesens abgeschlossen. Die obere Schicht hatte sich früher etabliert und einen künstlerischen Standpunkt bezogen, der genügte, um in der weiteren Entwicklung klar festgelegt zu bleiben. Die mittlere Schicht verlegt nach 1850 ihre künstlerischen Bestrebungen mehr und mehr nach der Geselligkeit hin.

Um die Mitte des Jahrhunderts zeichnen sich dann die ersten Ansätze zur Bildung von chorischen Organisationen der bürgerlichen Unterschicht ab. Wie weit die Auflösung des Zunftzwanges (Preussner) oder die Industrialisierung hierbei mitspielen, sei nicht weiter untersucht. Fest steht aber, daß eine Entwicklung beginnt, die trotz Versuchen, sie mit politischen Mitteln (Sozialistengesetz) zu unterbinden, stetig weitergeht.

Nach der Revolution von 1918 zeigen die Arbeitergesangvereine in ihren kulturellen Bemühungen stärkste Aktivität. Doch zeichnen sich unter der Oberfläche bald rückläufige Momente ab, die zu einem "Imitationstrieb", wie er bereits in der Mittelschicht erkennbar war (Staudinger), und zu dem Wunsch nach "Sattheit und Gleichstellung" auch in äußeren Formen führt. Es gelingt der Unterschicht nicht, mit den eigenen Problemen der Volkserziehung, der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Zeiterscheinungen, und der Intensität des eigenen Wollens fertig zu werden.

Nach 1945 hat sich die Situation wesentlich geändert. Soweit sich die Entwicklung bis jetzt überblicken läßt, zeigt das Individuum hauptsächlich in den Städten die Tendenz nach einem individuellen Sein ohne Organisation, wobei man beinahe von einer Flucht aus der Organisation sprechen könnte. Mögen die Zahlen der bestehenden

Gesangvereine noch beachtlich sein, der altersmäßige Durchschnitt beweist, daß es sich meist um Restbestände handelt, denen die Verbindung zu den jüngeren Generationen fast völlig fehlt. Dafür ist eine Aktivierung der ländlichen Schichten nicht zu übersehen. Diese Entwicklung ist jedoch noch immer im Fluß und kann zunächst nicht zum Vergleich herangezogen werden.

Für die chorischen Organisationen (Gesangvereine) der bürgerlichen Mittel- und Unterschicht in Frankfurt a.M. wird so eine Übersicht gegeben, die die vorhandenen Unterlagen zusammenfaßt und ergänzt.

Anmerkungen zur Einleitung

1) In dieser Statistik sind nicht enthalten: Kirchenchöre, Chöre an Universitäten und Schulen, Singkreise der Jugendgruppen.

2) Vgl. Literaturangabe im Anhang.

3) Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs. Frankfurt und der deutsche Männergesang in der Zeit von den Freiheitskriegen 1813 bis zur Reichsgründung 1871. C.H. Müller, Verlag Kern & Birner, Frankfurt a.M., 1925. Erscheint im folgenden als Müller-Beiträge.

4) Schulerscher Männerchor, Festbuch zum Goldenen Jubiläum. Graphische Kunstanstalt Wosten & Co, Frankfurt a.M., 1914.

5) Es wird nach Abschluß der Arbeit der Stadt- und Universitätsbibliothek zur Verfügung gestellt.

6) Eberhard Preussner: Die bürgerliche Musikkultur. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1935. Erscheint im folgenden als Preussner.
Hans Staudinger: Individuum und Gemeinschaft. Schriften zur Soziologie der Kultur, hrsg.v. Alfred Weber, Heidelberg. Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1913. Erscheint im folgenden als Individuum und Gemeinschaft.
Hans Staudinger: Entwicklung und Form der musikalisch-geselligen Organisationen. Diss. Heidelberg, 1913. Erscheint im folgenden als Staudinger-Organisationen.
Richard Kötzschke: Geschichte des deutschen Männergesangs. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden, 1927. Erscheint im folgenden als Kötzschke.

7) Hierzu lag der offizielle Festführer für das"XI. Sängerbundes. fest des DSB" vor, das vom 21.-24. Juli 1932 in Ffm. stattfand.

8) Sie steht noch nicht wieder geordnet, aber wohlverpackt in einer Dachkammer. Treuhänder: Neeber-Schulersche Chorgemeinschaft.

9) S. 129 ff.

10) a.a.O. S. 135 ff.

11) S. 132 ff.

12) Helene de Bary: Das Museum, Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt a.M., Brönners Druckerei, Frankfurt a.M., 1937 Erscheint im folgenden als Museum.
Johann Nepomuk Schelble, 1789-1837, sein Leben, sein Wirken und seine Werke. Oskar Bormann. Diss. Frankfurt a.M., 1927. Erscheint im folgenden als Bormann-Schelble.
Hundert Jahre Cäcilienverein in kurzer Fassung zusammengestellt nach den in den Archiven des Vereins niedergelegten Protokollen und Schriftstücken. Druck: Johannes Schrodt, Frankfurt a.M., 1918
Mendelssohn und der Cäcilienverein, C. H. Müller, Verlag Volk & Scholle, 1925, Sonderdruck.

13) Individuum und Gemeinschaft, Kapitel: Schichten und Welten der heutigen Zeit, S. 128 ff.

14) Individuum und Gemeinschaft, S. 129.

15) Individuum und Gemeinschaft, S. 105 ff und S. 120

16) Individuum und Gemeinschaft, S. 129

17) Vgl. Berichte der Jahresversammlungen des Kreises Frankfurt a.M. im D.A.S. von 1900-1914. Quelle: Archiv des Vch. Union.

18) Individuum und Gemeinschaft, S. 130

19) Individuum und Gemeinschaft, S. 120

20) Individuum und Gemeinschaft, S. 123

21) Individuum und Gemeinschaft, S. 123

22) Bormann-Schelble, S. 34

23) Hundert Jahre Cäcilienverein, Kapitel: Allgemeine Vereinsgeschichte von Walter Melbert, S. 5

24) "Nägelis Ideen und die Anschauungen der Zeit forderten mancherlei Konsequenzen: ... 2. aus der Idee der humanen Volksbildung mußte sich infolge der Umformung der überkommenen alten Gesellschaftsordnung mit der beginnenden Emanzipierung der Frau der Ruf nach gemischten Chören im heutigen Sinne .... erheben".
Vgl. "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1952, Band II, S. 1254/55. Erscheint im folgenden als: M.G.G.

25) In vorliegenden Sitzungsprotokollen des D.A.S. und des Rhein-Main-Gaues im D.A.S. wird immer sehr klar ein bewußter Abstand zu den "bürgerlichen Vereinen", "die man nicht nur eingeholt, sondern zum Teil auch schon überholt habe", angestrebt. Gleichzeitig damit kommt es aber auch zu einer spürbaren Abgrenzung gegenüber kommunistischen Einflüssen.
Quelle: Archiv des Vch. Union, Ffm.

26) Individuum und Gemeinschaft, S. 75

27) Das führt sehr bald zur Umstellung des "Freiheitschores" vom reinen Männer- zum gemischten Chorsatz. Vgl. Kapitel IV dieser Arbeit.

28) Vgl. Vorwort bei Preussner

29) Individuum und Gemeinschaft, S. 130

30) Bis 1878. Vgl. H. Weissmann: Der Frankfurter Liedergranz, ein Cultur- und Lebensbild, Festschrift zur Feier seines 50. Stiftungsfestes am 15. Februar 1878, Verlag C. Adelmann, Frankfurt am Main, 1878.
Erscheint im folgenden als: Weissmann-Liederkranz.

Anmerkungen zur Einführung

1) Preussner, S. 89
2) Individuum und Gemeinschaft, S. 48 ff.
3) Preussner, S. 90
4) Vgl. Staudinger-Organisationen
5) Individuum und Gemeinschaft, S. 129
6) Individuum und Gemeinschaft, S. 78.
"Hier zeigt sich die Unmöglichkeit des anarchistischen Persönlichkeitsprinzips und die Schwierigkeit, diese breit banal gewordene Masse je wieder in Schwingungen zu bringen."
7) Individuum und Gemeinschaft, S. 70
8) Individuum und Gemeinschaft, S. 55 ff.
9) Preussner, S. 127 und 131
10) Preussner, S. 91
11) Individuum und Gemeinschaft, S. 36 ff
12) Preussner, S. 91
13) Preussner, S. 134 ff
14) Preussner, S. 134 ff
15) Preussner, S. 134 ff
16) Individuum und Gemeinschaft, S. 63 ff
17) Preussner, S. 134
"Der Feuergeist Weber wandte sich mit seinen Liedern aus Körners 'Leyer und Schwert' an die Nation, an das Volk. Und diese Freiheitslieder eroberten erst die deutschen Männer aus allen Gauen und Ständen für das Lied. Da die Freiheit ersungen werden sollte, da es Kampflieder waren, so wurden Männer die Sänger."
18) Preussner, S. 93 ff
19) Individuum und Gemeinschaft, S. 78 ff
20) Individuum und Gemeinschaft, S. 89.
"Anders wird es nach der Revolution (1848), aus der die Vereine wohl überall ziemlich mitgenommen hervorgehen; zumindest was die Anzahl der Sänger betrifft".
21) Vgl. Weissmann-Liederkranz, Bechtold-Neeber, Festschriften zu Jubiläen der Männerchöre der Mittelschicht.
22) Individuum und Gemeinschaft, S. 90
23) Max Beer, Geschichte des Sozialismus, Universum-Bücherei für alle, Berlin 1931, S. 620 ff und S. 675 ff.
Individuum und Gemeinschaft S. 100
24) Individuum und Gemeinschaft, S. 92
25) Individuum und Gemeinschaft, S. 98
26) Individuum und Gemeinschaft, S. 101 ff
27) Als Beweis dienten die Notenarchive älterer Vereine.
28) Individuum und Gemeinschaft, S. 101 ff

29) Vgl. Konzertprogramme in den Archivbeständen der Männerchöre der Mittelschicht.

30) Kötzschke a.a.O., S. 109 ff, S. 120

31) Hegar, ein Meister des Männerliedes, Wilhelm Jerg, Diss. Zürich 1945

32) Kötzschke, S. 153 u. S. 160 ff

33) Vgl. Kapitel I, A. dieser Arbeit

34) Vgl. bei Kötzschke die im Register angegebenen Programme.

35) Kötzschke, S. 172 ff

36) Vgl. in der Einführung, Abschnitt D., und Kapitel I, D dieser Arbeit.

37) Kötzschke, S. 172 ff

38) Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.

39) 1860 schlossen sich die Frankfurter Männergesangvereine als "Verbündete Frankfurter Männergesangvereine" zusammen. Um dieselbe Zeit etwa erfolgte die Gründung des "Maintal-Sängerbundes".

40) Vgl. Kötzschke, S. 109 ff. Hier wurde die Geschichte des D.S.B. bis 1927 ausführlich behandelt.

41) s. Kötzschke, S. 109 ff. Danach bestehen 1861 bereits 20 Bünde innerhalb Deutschlands.

42) s. Kötzschke, S. 153 ff

43) s. Kötzschke, S. 153 u. S. 160 ff

44) s. Kötzschke, S. 151, 153, 157, 172 ff

45) 1924 in Hannover, 1928 in Wien, 1932 in Frankfurt am Main.

46) s. Kötzschke, S. 172 ff

47) Vgl. Kötzschke, S. 177 ff. 5., 10. und 14. Sonderveranstaltung. Hier finden sich Lendvai-Chöre oder geschlossene Chor-Orchester-Aufführungen, besonders die 10. Sonderveranstaltung, die mit einer "Plattdeutschen Liederstunde" ein geschlossenes Bild gibt. Sonst ist keine klare Linie zu beobachten.

48) Vgl. Kötzschke, S. 172 ff

49) Alle Angaben sind dem "Festführer zum 11. Deutschen Sängerbundesfest in Ffm. 1932", Brönners Druckerei, Frankfurt a.M., 1932, entnommen.

50) Die drei restlichen der insgesamt 29 Veranstaltungen waren Bannerübergabe auf dem Römerberg, Paulskirchenfeier und eine große Kundgebung aller anwesenden Sänger im Stadion. Auch sie wurden musikalisch durch Gesang umrahmt. Vgl. Anhang Nr. 11.

51) Durch die aus der Größe des Bundes resultierende Teilnehmerzahl am 11. Sängerbundesfest mußten verschiedene Sängerbünde in einem Konzert vereinigt werden. Dies ist bei solch großen Veranstaltungen gebräuchlich.

52) Vgl. Programme, auszugsweise im Anhang, Nr. 12

53) s. Festführer zum 11. Sängerfest, S. 85 ff.
Vgl. Anhang, Nr. 13

54) In den Männerchören bestand überhaupt keine Tendenz zu einem Frauenchor und schon gar nicht zu einem gemischten Chor. Kam die Frage wirklich einmal zur Diskussion, wurde sie meist mit großer Mehrheit abgelehnt. Die Unterordnung als Begleitstimme schien völlig indiskutabel für die Vertreter des Männerchorgesangs. Wer in einem gemischten Chor als Mann sang, wurde nicht als vollwertiger Sänger gewertet.- Diese Einstellung wurde bei Unterhaltungen mit Vorständen und älteren Sängern immer wieder ersichtlich.

55) Vgl. Anhang, Nr. 14

56) Kötzschke, S. 308:
"Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat eine immer weiter ausgedehnte Gleichstellung der Frau mit dem Mann gebracht. In der Kunst hat sie angefangen, immer mehr Berufe hat sich die Frau erobert....".

57) s. Kötzschke, S. 309.

58) s. Kötzschke, S. 309

59) Kötzschke, S. 308:
"Viele Männergesangvereine haben sich einen Frauenchor geschaffen, mit dem sie gelegentlich gemeinsam Konzerte veranstalten."

60) Kötzschke, S. 309:
"Die bürgerlichen Männergesangvereine sind im allgemeinen konservativer. Immer wieder kommt es zu der Frage: Ist der Männerchor künstlerisch so wertvoll, daß er als selbständige Kunstgattung aufrechterhalten zu werden verdient? Es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir diese Frage mit ja beantworten müssen."

61) Vgl. Kötzschke, S. 309

62) Kötzschke, S. 309:
"Ein Untergang der Männergesangvereine würde eine Verarmung des deutschen Volkstums bedeuten. Sie mögen Aufführungen gemischter Chöre unterstützen, sooft es möglich ist, aber zu einem Aufgehen der Männergesangvereine in den gemischten Chor darf es nicht kommen."

63) Daran ändern auch z.B. die künstlerischen Leistungen des "Dessoffschen Frauenchores" nichts, der seiner Struktur nach durchaus als eine Vereinigung der bürgerlichen Mittelschicht angesehen werden darf, s. Anhang, Nr. 15.

64) Max Beer, Geschichte des Sozialismus, a.a.O. S. 681 ff.

65) Max Beer, a.a.O., S. 681 ff

66) Entnommen den Mitteilungen des Rhein-Main-Gaues im Arbeiter-Sängerbund. Archiv Vch. Union.

67) Vgl. Kapitel III,A. dieser Arbeit

68) Vgl. Abschnitt F in Einführung dieser Arbeit

69) Auszugsweise aus der Deutschen Arbeiterzeitung, 1910, Nr. 31, Archiv des Vch. Union

70) Auszugsweise aus der Deutschen Arbeiterzeitung, 1910, Nr. 31, Archiv des Vch. Union

71) Der Begriff "Bürgerliche" oder "bürgerliche Vereine" ist in der Sprache der Unterschicht geläufig und gilt als Bezeichnung für die Mitglieder oder Vereine der Mittelschicht, während die Oberschicht selten getrennt erwähnt wird. Vgl. Archiv des Vch. Union

72) Protokolle und Sitzungsberichte des Rhein-Main-Gaues im D.A.S., 1902-1914. Archiv des Vch. Union

73) Protokolle und Sitzungsberichte des Rhein-Main-Gaues im D.A.S., 1902-1914. Archiv des Vch. Union

74) In der Zeit bis 1914 werden im Rhein-Main-Gau bereits Oratorien aufgeführt. Vgl. Kapitel III,A. dieser Arbeit

75) Individuum und Gemeinschaft, S. 120 ff (auszugsweise): "Der bürgerliche Verein wird Träger eines nationalen Gedankens. Als das Nationale abdämmte, wird der Gesang Selbstzweck. Die Geselligkeit hat aber nicht mehr die Kraft, dem Kulturzweck zu dienen und weiterzufördern. Unsere Zeit hat die Tendenz, alte Formen zu konservieren." S. 127 ff (auszugsweise): "Die bürgerliche Welt ist eine Welt des autorativen Hinnehmens, in der dem unteren eine eigene Meinung fehlt. Es ist die ausgehende Welt der Persönlichkeit. Man bekommt Angst vor dem Neuen, greift auf Altes zurück. Namen müssen fallen, technisch muß alles vollkommen und raffiniert sein, der äußere Rahmen, das Plakat muß die innere Leere ersetzen".

76) Individuum und Gemeinschaft, S. 129

77) Individuum und Gemeinschaft, S. 63 ff

78) Vgl. Abschnitt F in Einführung dieser Arbeit

79) "..in der Arbeiterschaft macht sich das Gefühl des Zusammenschlusses bemerkbar".
"..es geht um die Stärkung des Gefühls zur Zusammengehörigkeit unter der Arbeiterschaft."
Auszüge aus Heft Rhein-Main-Gau 1912, Archiv Vch. Union

80) Vgl. Archiv Vch. Union, Heft Rhein-Main-Gau, 1912

81) Vgl. Archiv Vch. Union, Heft Rhein-Main-Gau, 1912

82) Vgl. Archiv Vch. Union, Aufrufe und lose Blätter

83) Vgl. Abschnitt G in Einführung dieser Arbeit

84) Vgl. Archiv des Vch. Union über Meldung der Mitglieder an die Polizei und Überwachung der Gesangstunden durch staatliche Organe. Daraus resultierende Gerichtsunterlagen.

85) Individuum und Gemeinschaft, S. 123

86) Vgl. Archiv des Vch. Union, Heft: Rhein-Main-Gau, 1912.

87) Vgl. Archiv des Vch. Union, Heft: Rhein-Main-Gau, 1912

88) Vgl. Archiv des Vch. Union, ebenda

89) Vgl. Archiv des Vch. Union, ebenda

90) s. Anhang, Nr. 1

91) s. Anhang, Nr. 2

92) "Es fehlen die tüchtigen Komponisten, welche die herrlichen Freiheitsgedichte in belebende, zu Herzen gehende Musik setzen. Trotz günstiger Entwicklung, sowohl an Zahl der Vereine wie der Mitglieder, litt die Vereinigung dauernd Mangel an guten Chorwerken".
Berichte des Rhein-Main-Gau, 1902-1908, Archiv Vch. Union

93) Nach dem im Mai 1907 in Berlin gefaßten Beschluß der Gründung des D.A.S. wurde Pfingsten 1908 in Köln die erste Generalversammlung abgehalten.
Vgl. Heft: Rhein-Main-Gau, 1912, Archiv Vch. Union

94) Die wichtigsten Bestimmungen des Bundesstatutes, s. Anhang, Nr. 3, vgl. § 2.b.

95) Protokolle und Geschäftsberichte des D.A.S. - Liederkommission - und des Rhein-Main-Gaues, 1902-1913.

96) In den Protokollen sind die zur Sprache gebrachten Lieder leider nur mit der Verlagsnummer erwähnt. Die Verlagslisten sind verloren. Es ist deshalb ein Vergleich nicht möglich.

97) "Ist es nicht Aufgabe der modernen Arbeiterbewegung, die dereinst dazu berufen ist, das Erbe des heutigen kapitalistischen Staates zu übernehmen, sich auf allen Gebieten zu betätigen, und ist es nicht eine der vornehmsten Aufgaben, Musik und Gesang zur höchsten Vollendung zu bringen? Wir suchen dem Kunstbedürfnis des Volkes Rechnung zu tragen und unsere Genossen zu bilden und zu veredeln. Unser Tun ist deshalb keine leere gedankenlose Zerstreuung, kein nichtiger Zeitvertreib, sondern ein ernstes zielbewußtes Streben, des Schweißes der Edlen wert".
Archiv des Vch. Union, Heft: Rhein-Main-Gau, 1912

98) Lt. Angaben des Rhein-Main-Gau-Berichtes von 1912. In der Festschrift 1928 wird die Zahl der Mitglieder 1914 einmal mit 104.000, darunter 16.000 Frauen (S. 98), zum andern mit 107.000 (S. 106) angegeben. Nicht einbegriffen scheinen dabei die unterstützenden Mitglieder, die auf S. 99 gesondert behandelt werden. Vgl. auch Anhang, Nr. 4

99) Vgl. Mitgliedszahlen, s. Anhang, Nr. 4

100) "Außenstehende Musikfachleute schenken dem ernsten Wollen und Streben der Arbeitersänger Beachtung und können ihnen ihre Anerkennung nicht versagen."
Festschrift, zum I. Arbeitersängerbundesfest Hannover, S. 100 und 104
Erscheint im folgenden als: Festschrift

101) Festschrift, S. 104:
"Heute können wir feststellen, daß wir mit unseren Erzeugnissen den Musikalienmarkt um Chorliteratur bereichert haben, die an Hochwertigkeit des künstlerischen Inhalts wie auch an drucktechnischer Ausstattung im gesamten Verlagsgetriebe mit an erster Stelle stehen."

102) Eine genaue Liste der im D.A.S.-Bundesverlag erschienenen Werke ist leider nicht mehr vorhanden. Die noch

nachgewiesenen Werke vgl. Anhang, Nr. 7

Über die "Arbeiter Sängerzeitung" vgl. Anhang, Nr. 5

103) Festschrift, S. 105:
"Die Preise betragen den dritten Teil der Textbücher, die in bürgerlichen Verlagen zur Ausgabe gelangen. Daß alle Notenmaterialien im Durchschnitt zur Hälfte des Preises, der in allen anderen Verlagen üblich ist, an unsere Bundesvereine abgegeben werden .... sollte die Unterstützung aller angegliederten Vereine sichern."

104) Festschrift, S. 106

105) Vgl. Anhang, Nr. 6

Festschrift, S. 106:
"Hierzu ist bereits festzustellen, daß uns die Berichtsperiode 1926-1929 eine weitere Entwicklung nach aufwärts bringen wird."

106) So gehörten dem künstlerischen Beirat des Verlags folgende Herren an:

Prof. Dr. Carl Thiel, Karl Lütge, Heinz Tiessen , Dr. Gustav Beckmann, Hans Herwig, Walter Hänel.

Bis zu seinem Tode hatte ihm ferner Siegfried Ochs angehört. Den Vorsitz führte: Dr. Alfred Guttmann.

107) Die hier angeführten Zitate sind dem Bericht über die VII.Generalversammlung des D.A.S. vom 15. - 18. Juni 1929 in München entnommen. S. 69, Archiv Vch. Union

108) s. Anhang, Nr. 9

109) Max Beer, a.a.O., S. 747 ff. " ..... doch war die "Revolution von unten" nicht mehr aufzuhalten... und mit dem Ruf nach Sozialisierung deutlich über eine bloß bürgerliche Revolution hinausgewachsen....."

110) Festschrift, S. 98:
"....; allüberall, wo der Klassenkampfgedanke unter der Industriearbeiterschaft Fuß gefaßt hatte, entstanden Arbeitergesangvereine. Die unerhörte Unterdrückungspolitik der Monarchie erwies sich "als ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft."

111) Vgl. Anhang, Nr. 4

112) Vgl. Festschrift zum Gau-Sängerfest des Rhein-Main-Gau 1912, S. 18, Archiv Vch. Union.

113) s. Festschrift, S. 108

114) Vgl. Festschrift, S. 100

115) Vgl. Festschrift, S. 100, s. Anhang, Nr. 7

116) Der künstlerische Beirat des Bundes bestand aus:

Prof. Siegfried Ochs, Dr. Alfred Guttmann, Prof. Dr. Carl Thiel.

Zu den freien Mitarbeitern gehörten:

Paul Michael, Leipzig, Dr. Ernst Zander, Berlin, Max Bartsch, Ffm., Paul Pachaly, Hannover, Lothar Kraus, Nürnberg, Walter Hänel, Berlin, Julius Goslar, Köln.

Zu den Komponisten zählten u.a. Herm. Scherchen, Erwin Lendvai, Michel Englert, Wilhelm Knöchel, Ottmar Gerster.
Vgl. Festschrift, ohne Seitenzahl.

117) Festschrift, S. 108:
"Grundsätzlich verlangen wir jetzt von einem Programm, daß es nach musikalischen Gesetzen aufgebaut werde."

118) Festschrift, S. 111:
"Sehen wir von den bereits unvorstellbar gewordenen Konzerten ab, die in wahlloser Buntheit dem Hörerkreis bieten, was sich irgendwo und -wie ausfindig machen läßt, die aus Nichtvermögen der Verantwortlichen oder billigen Zugeständnissen an die Bedürfnisse eines nur auf Unterhaltung eingestellten Publikums Couplet, Schlager, Orchesterpotpourri, Theaterspiel neben mehr oder minder ernstzunehmende Chorvorträge stellen, so finden wir weiterhin Chorprogramme, die den einen großen Nachteil haben, daß sie ihren Aufbau von außermusikalischen Gesichtspunkten herleiten. Allen diesen hier umschriebenen zumeist künstlerisch weniger erfreulichen Unterhaltungsveranstaltungen unserer Chöre sind wir in den letzten Jahren in unserer Konzertrundschau energisch, ohne jede verbindliche Rücksichtnahme zu Leibe gegangen."

119) Festschrift, S.111:
"Ein leidiger Punkt sei hier kurz gestreift: Noch immer will es mir nicht gelingen, unsere Dirigenten und Vereine davon zu überzeugen, daß es nicht angeht, an Komponisten-Abenden die Werke der betreffenden Meister in "Bearbeitung" zu singen. Mit besonderer Vorliebe bewegen sich unsere Männerchöre auf einem Chorgebiet, das ihnen nicht gehört. Hände weg von den gemischten Chören, den Madrigalen der großen alten Meister!"

120) Festschrift, S. 111:
"... aber nur selten finden sich in diesen Eingängen Vortragsfolgen, denen bei künstlerischem Wert der Gesänge ein durchweg fröhlicher heiterer Ton zu eigen ist. Warum? Wenn der Deutsche fröhlich ist, singt er so gern ein trauriges Lied. Ist er schlimm dran, ... so sollte er ein frohes Lied nicht verschmähen."

121) Festschrift, S. 111:
"Bedeutende Meister der Gegenwart haben dem Männerchor Werke geschenkt, die man nicht wiederum erst 100 Jahre nach deren Tod zum Leben erwecken sollte! Erwin Lendvai, Joseph Haas, Kurt Thomas, Bela Bartok, Heinrich Kaminski, Richard Strauss, um nur die Bekanntesten und Anerkanntesten zu nennen."

122) "Orlando di Lasso: "Aennlein", "Audite nova", Lemlin: "Der Gutzgauch auf dem Zaune saß", Scandellus: "Hennlein weiss", Eccard: "Nun schürz dich Gretlein", um hier nur einige zu nennen, deren besonderer Wert darin liegt, daß sie Originalchöre des 15. und 16. Jahrhunderts, der Hochblüte des unbegleiteten mehrstimmigen Gesanges sind."

An Chororchesterkonzerten wird vorgeschlagen: "Jahreszeiten", "Schöpfung", "Paradies und Peri", IX. Sinfonie" (wer ihr gewachsen ist), "Meeresstille und glückliche Fahrt", Walpurgisnacht", "Der Rose Pilgerfahrt", "Landerkennung", Chöre aus "Rosamunde" und "Preziosa", "Opferlied" op. 121b, "Bundeslied" op. 122, "Elegischer Gesang" op. 118, "Dir Seele des Weltalls" Köch. Verz. 429, "Ave verum", "Krönungsmesse".
Vgl. Festschrift, S. 107 ff

123) Vgl. Anhang, Nr. 10

124) Festschrift, S. 57: "Und ich bezweifele, daß die Kirchenaustrittsbewegung durch geistliche Konzerte der Arbeiterschaft irgendwie beeinflußt wird".
Eine Bestätigung hierzu gaben mir ältere Mitglieder der Volkschöre: Die einmalige Erwähnung des Wortes "Gott" konnte zur Ablehnung eines Chorwerkes führen. In diesem Zusammenhang werden auch die Feuerbestattung gegenüber der Erdbestattung und die These "Religion ist Opium fürs Volk" propagiert.

125) Festschrift, S. 57: "Hier ist nicht Platz zu untersuchen, wie oft in diesem Streit "geistlich" mit "kirchlich" oder "liturgisch" verwechselt wird, wie weit das aus vergangner Zeit herrührende Mißtrauen gegen alles, was mit Staatskirche und Glaube zusammenhängt, hier eine wichtige Rolle spielt und in der Pflege der geistlichen Musik nur eine verkappte reaktionäre Bestrebung sieht."

126) s. Festschrift, S. 56

127) Festschrift, S. 57: "Hier fragt sich's nach der Kunst allein; denn nicht bezweifeln kann man die künstlerische Bereicherung, die mit der Pflege solcher Kunst - geistliche Musik - fast immer verbunden ist. Selbst wer da nicht mitempfinden kann, muß doch die Größe und Gewalt dieser Kunstwerke bewundern, wie er himmelragende Dome und Kathedralen anstaunt, auch wenn er ihrem Zweck ablehnend gegenübersteht."

128) Festschrift, S. 57: "Geht's nicht mit dem "Geistlichen", so muß das "Bürgerliche" als schwarzer Mann dienen, um di kleinen Kinder graulich zu machen."

129) Vgl. Arbeiter Zeitung vom 22.XI. 1932, Archiv Vch. Union.

130) Festschrift, S. 56: "... bis in die neueste Zeit hinein tobt der Streit: "Darf" oder "Wie weit darf der Arbeitersänger geistliche Musik pflegen."

131) Vgl. Konzertprogramme des I. Deutschen Arbeitersänger-Bundesfestes, 1928 Hannover im Anhang Nr. 10.

"Hier sei nur die Tatsache festgestellt, daß die Volkschöre sich diese Bedenken immer weniger abhalten lassen, auch geistliche Musik zu pflegen..." s. Festschrift, S. 57

132) Festschrift, S. 57 ff: "Nun ist es leider so: Je reiner die Tendenz, desto kleiner die Kunst in diesen Werken. Daß man ursprünglich in ganz tendenzlose große Kunstwerke nachträglich eine freiheitliche Tendenz hineingetragen oder aus ihnen herausgehört hat, ist nur ein Beweis mehr, welch Mangel an künstlerisch bedeutenden Tendenzwerken besteht. So war es auch unabwendlich, daß die vorwiegende Beschäftigung mit Freiheits- und Kampfliedern eine große künstlerische Verarmung und entsprechend gesteigerte Urteilslosigkeit zur Folge hatte; daß Komponisten dritten und vierten Grades als Genies angesehen wurden und daß die Beschäftigung mit Volks- und Kunstliedern kein genügendes Gegengewicht bildeten. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven - vor diesen Musikriesen · zergingen dann freilich die bisher gefeierten Größen in nichts. Gewiß, wir haben in unserer ganzen Freiheits- und Kampfliteratur nichts, was sich auch nur annähernd den Werken jener Großen an die Seite stellen ließe; aber mit dem Durchschnitt der Kleinkunst der "bürgerlichen" Komponisten kann es die musikalische Freiheits- und Kampfliteratur noch immer aufnehmen."

133) Festschrift, S. 113: "Solange die Arbeiterschaft sich ihre

freiheitliche Gesinnung erhalten wird, wird sie auch ihre Kampfgesänge pflegen. Wir haben heute Dichter und Komponisten, die sich mit uns verbunden fühlen."

134) Festschrift, S. 58: "Jetzt durften die Arbeiter diese wahren Meisterwerke nicht nur in gelegentlichen "Volkskonzerten" unserer bürgerlichen Chöre flüchtig kennenlernen, jetzt mußten sie durch ständige Beschäftigung in den Proben mit ihnen vertraut werden und konnten die Größe und Gewalt dieser Kunst voll in sich aufnehmen".

135) Festschrift, S. 56: "Damit soll die Bedeutung der kleineren gemischten Arbeiterchöre, deren Stimmzahl zur Aufführung großer Chorwerke nicht ausreicht, keineswegs herabgesetzt werden. Auch sie können durch die Qualität ihrer Leistungen hohe künstlerische Bedeutung erlangen."

136) Die Bedeutung, die man innerhalb des D.A.S. den "Volkschören" beimißt, geht schon aus der Tatsache hervor, daß der Aufsatz hierüber von Dr. Ernst Zander, Berlin, in der Festschrift innerhalb der Aufsätze über das Wirken des D.A.S. an erster Stelle steht.

Festschrift, S. 60 ff: "... wenn man sich vergegenwärtigt wie jung diese ganze Bewegung noch ist und welche außerordentliche Entwicklung sie binnen kurzer Zeit genommen hat. So sehen wir den Volkschorgedanken immer weitere Kreise der Arbeiterschaft ergreifen. Es ist nicht mehr zweifelhaft, daß ihm die Zukunft gehört."

137) Daneben waren auch andere Namen zu finden, die gebräuchlich waren, jedoch zu der "Volkschor"-Bewegung gezählt wurden: Volks-Singakademie, Konzertverein, Volkssingchor, usw. "oder es werden Namen hinzugefügt wie "Volkschor-Harmonie" "Vorwärts", "Eintracht", "Freiheit", "Lassallia" u.a.". Vgl. Festschrift, S. 55

138) Die Mindestzahl wird auch einmal mit 150 angegeben, meist aber mit 100.
Vgl. Festschrift, S. 60 und 61, s. Anhang, Nr. 8

139) Vgl. Festschrift, S. 55 ff

140) Festschrift, S. 61
Diese Chöre sind jedoch in der statistischen Aufstellung im Anhang, Nr. 8, nicht erfaßt.

141) Festschrift, S. 61: "Aus solchen gelegentlichen Zusammenwirken ist gewiß schon mancher Volkschor hervorgegangen, wenn die Mitwirkenden erst "auf den Geschmack gekommen sind" und Gefallen an der Aufführung großer Chorwerke gefunden hatten".

142) Vgl. Festschrift, S. 61

143) s. Anhang, Nr. 8

144) Festschrift, S. 62: "Noch immer sind die Männerchöre stark überwiegend, so daß die meisten Volkschöre Mangel an Männerstimmen haben."

145) Festschrift, S. 62

146) Festschrift, S. 62: "Die Durchschnittskosten eines großen Chorkonzertes sind etwa 3000-4000 Mk. Was das im Zeitalter des Rundfunks, der Geldknappheit, der Teuerung, der Arbeitslosigkeit, sagen will, darüber geben die leeren Kassen der Volkschöre am besten Bescheid. In den großen Städten ist es noch schlimmer als in der Provinz, und viele, wenn nicht die meisten der Volkschöre, müssen die großen Konzerte einstellen oder mühsam durch a-cappella-Konzerte, die nur etwa den sechsten Teil der obigen Summe kosten, soviel erübrigen, daß sie wieder das Risiko eines großen Chorkonzertes tragen können. Eine weitere Möglichkeit besteht im Zusammenschluß mehrerer großer Chöre, zu gemeinsamem Musizieren, um dadurch das Damoklesschwert des chorzerstörenden Defizits zu vermeiden und einen, wenn auch bescheidenen Gewinn für die einzelnen Chöre zu erreichen."

Diese Schwierigkeiten gab es auch beim Sängerfest in Hannover, 1928.
Vgl. Festschrift, S. 29 ff: "Der große Musikausschuß mußte eine Anzahl von Konzertanmeldungen infolge der eben genannten Beschränkungen - Kosten für die Proben mit den drei Orchestern - ausfallen lassen. Unter diesen befanden sich auch solche, die er aus künstlerischen Gründen außerordentlich gern aufgeführt hätte. Aus wirtschaftlichen Gründen sind gestrichen worden: Die Sinfonie von Mahler, die "Zwingburg" von Krenek, das "Frühlingsmysterium" von H. Tiessen"(Dazu gehörte auch noch Brahms "Deutsches Requiem".).

147) Vgl. Festschrift, S. 100

148) Vgl. Festschrift, S. 100

149) Vgl. Archiv Vch. Union, Jahrgang 1926/1932

150) Festschrift, S. 100: "Das Haupterfordernis der Betätigung eines Gesangschores erblicken wir in der Pflege des Kulturellen; die Berücksichtigung des Gesellschaftsmäßigen, die Übung in der Geselligkeit darf nur nebenher gehen".

151) Vgl. Festschrift, S. 100

152) Vgl. Kapitel III dieser Arbeit
Vgl. auch Festschrift, S. 111: "Der Männerchor, auch im Lager der Arbeitersänger, ist gesanglich konservativ; es graust ihm vor dem Neuen, Unversuchten."

Anmerkungen zu Kapitel I

1) a) Neujahrsblatt der Vereinigung für Geschichte und Altertum zu Frankfurt a.M., von Carl Israel "Frankfurter Konzertchronik von 1713-1780". Selbstverlag des Vereins, Frankfurt a.M., 1876, Israel schließt mit dem Jahre 1780.

b) Frankfurt a.M. im Spiegel alter Reisebeschreibungen vom 15.-18. Jahrhundert. Dr. Robert Diehl, Verlag Moritz Diesterweg Frankfurt a.M. 1939. Hier finden sich erst wieder Hinweise auf "Musikliebhaberei" ab 1820 (Seite 148).

c) Museum, S.9: "Das von Telemann und seinen Gönnern 1713 eröffnete Collegium musicum war das glänzendste der Stadt; es hielt sich auch über Telemanns Ausscheiden noch eine Zeitlang, verlor dann aber seine Bedeutung."

2) Reisebeschreibungen, R. Diehl a.a.O., S. 74 ff: Bericht Joh. Kaspar Riesbeck 1780 - Hier werden die "Eigentümlichkeit Frankfurts, die sogenannten 'Kollegien' eine "vortreffliche Einrichtung" genannt. "Sie sind besonders Gesellschaften von Leuten eines und des nämlichen Standes, die sich auf gewisse Tage versammeln."

3) Israel, a.a.O.
Vgl. dort im Anhang die Aufführungen der Collegia musica.

4) Museum, S. 10: "... ein Herr Hennezel, ein hiesiger Handelsmann leitete ein Liebhaberkonzert, in dem er 'Die Schöpfung' zu Gehör brachte."

5) Preussner, S. 107

6) Müller-Beiträge, S. 8

7) Die Geschichte des "Düringschen Singvereins" läßt sich nicht genau verfolgen. Jedoch sind Mitglieder aus diesem Verein maßgeblich an der Gründung des "Liederkranz" beteiligt (vgl. Weissmann "Liederkranz", IV. Kap.). Düring hatte, nach Weissmann, sein Wirkungsgebiet in den Kirchen aller Konfessionen und pflegte auch die Geselligkeit, der sich Schelble verschloß.

8) Hundert Jahre Cäcilienverein, S. 4

9) Hundert Jahre Cäcilienverein, S. 4

10) Vgl. Bormann-Schelble

11) Hundert Jahre Cäcilienverein, S. 4

12) Hundert Jahre Cäcilienverein, S. 5

13) Hundert Jahre Cäcilienverein, S. 5

14) Hundert Jahre Cäcilienverein, S. 5

15) a) Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrgang 22 20. Dez. 1820 Bericht über eine Aufführung des "Requiem" von W. A. Mozart zu dessen Todestag: "Das Requiem wurde mit hoher Vollendung gegeben. Die Präzision der Chöre im Vortrag der Fugen, die sorgfältige Beachtung der f und p und aller Nuancen, sowie die ausgezeichnet reine Intonation verdienen Lob und Anerkennung."

b) Jahrgang 23, 18. April 1821 (Konzert am 26. März: "... dieser Verein ist eine schöne Frucht des beginnenden Strebens nach geistiger Ausbildung, wodurch Frankfurt seit einigen Jahren zeigt, daß auch der Keim höheren Lebens in ihm liegt."

c) Jahrgang 25, 19. März 1823:
"Es würde bei dem trefflichen Gesamtvortrag der Ensemblestücke dem Freund der Kunst der Wunsch versagt bleiben, wenn die aufgeführten Werke mit Instrumentalbegleitung, wie sie der Tonsetzer geschaffen hat, gegeben würde..."

16) Jahrgang 26, 22. Januar 1824 Aufführung "Judas Makkabäus" "Die Anstalt hat in der Tat in kurzer Zeit die bedeutendsten Fortschritte gemacht und dürfte jetzt wohl neben dem Zelterschen Verein in Berlin die vorzüglichste ihrer Art in Deutschland sein.."

17) Vgl. Statuten des Cäcilienvereins 1863

18) Preussner, "Volksbildungsgedanken, S. 89 f

19) Schelble-Bormann, S. 34: "Dem Cäcilienverein gehörten die besten Kreise des Bürgertums an."
Vgl. Liederkranz-Weissmann, S. 8

20) Hundert Jahre Cäcilienverein, II. Teil Susanne Kahl:"Verzeichnis der Aufführungen".

21) Museum, S. 25

22) Museum, S. 54 f

23) Museum, S. 38/39

24) Museum, S. 94-104, Aufführungsverzeichnis

25) Museum, S. 93: "... ersterem mangelte es am Orchester, dem Museum am Chor".

26) Müller-Beiträge, S. 10: "1826/27 gründet Schelble aus seinem Cäcilienverein die 'Frankfurter Liedertafel' nach Berliner Muster.

27) Müller-Beiträge, S. 9
Die Frankfurter Liedertafel e.V. 1827
Verlagsanstalt Leo Hess, Ffm., 1927. Peter Schmitz, Kapitel: Zur Feier des 100-jährigen Jubiläums der Frankfurter Liedertafel e.V. 1827. - Erscheint im folgenden als: Liedertafel

28) Müller-Beiträge gibt auf S. 9 die erste Neugründung mit 1835 an. Schmitz-Liedertafel versucht dagegen nachzuweisen, daß der Verein sich nicht auflöst, sondern nur seine "gesangliche Thätigkeit" eingestellt habe. Er rechtfertigt diese Einstellung aus "politischen" Gründen. Der als Beweis angeführte Brief in Faksimile stammt aus dem Jahr 1838 (!) und beweist überhaupt nichts, da er sich auf keine früheren Jahreszahlen bezieht. Auch für die Behauptung, der Verein hätte in "treuer Befolgung der Satzungen" weiterbestanden und seine Mitglieder von Zeit zu Zeit zusammengerufen, bleibt er einen Beweis schuldig. Trotzdem genügen die Schmitzschen Thesen, um 1927 die 100-Jahrfeier zu begehen.

29) Weissmann-Liederkranz, S. 8: Weissmann glaubt, da die "Liedertafel" auch aus "exclusiven Mitgliedern" bestand, habe sie keine patriotische Richtung einschlagen wollen und durch die soziologische Stellung ihrer Mitglieder als Handelstreibende sich politisch nicht festlegen können. Deshalb und durch den Aufstieg des "Liederkranz" sei der Verein wieder "eingeschlafen".

30) Vgl. Liedertafel, S. 25 f

31) Vgl. Liederkranz-Weissmann.
Alle weiteren Angaben über den "Liederkranz" sind dieser Festschrift entnommen.

32) So mußte an jedem ersten Freitag im Monat ein neues Stück einstudiert oder ein altes, das "noch nicht recht sitze", wiederholt werden. - Bei achtmaligem unentschuldigtem Fehlen erfolgte der Ausschluß aus dem Verein; später schon bei viermaligem Fehlen. Für verspätetes Erscheinen wurden Strafgelder eingeführt.

33) In zwei Bänden waren 165 und 161 Gesänge gesammelt.

34) So werden unter anderem erwähnt: Weber, Flemming, Zelter, Schelble, Marschner. Ferner ausländische Komponisten wie: Webb, Smith, Spofforth. Außerdem Mozart, Gluck, Haydn, Cherubini, Rossini und natürlich Mendelssohn-Bartholdy.

35) Mendelssohn und der Cäcilienverein a.a.O., S. 9

36) ebenda

37) Liederkranz-Weissmann, S. 4o f

38) Reisebeschreibungen-R. Diehl a.a.O. Bericht von Eduard Beurmann, Lübeck. Frankfurter Bilder 1835: "Tändelnd und spielend beschäftigt er sich (Liederkranz), mit Euterpen, wie sein Name andeutet. Man hört hier nur Männerchöre ohne Musikbegleitung, aber der Gesang ist belebend und erfrischend."

39) Der Versuch scheitert, weil das "Museum" den Sängern keine Freikarten geben will. s. Liederkranz-Weissmann, S. 40 f.

40) Goethe hatte bekanntlich seine Bürgerrechte zurückgegeben. Vgl. Liederkranz-Weissmann, S. 46

41) So unter anderem ein Sängerfest in Mainz, das zu Ehren Gutenbergs und zum "Vortheil eines Denkmals" abgehalten worden war. Hier wurde der entscheidende Entschluß gefaßt, 1838 in Frankfurt a.M. ein "Deutsches Sängerfest" abzuhalten. Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

42) So wurden 1842 in Köln, 1844 in Wertheim a.M. und 1845 in Würzburg Sängerfeste von Frankfurter Sängern, an der Spitze der "Liederkranz", besucht. In Würzburg wurde dann auch beschlossen, in Frankfurt a.M. erneut ein Fest durchzuführen. Es fand wegen der politischen Unruhen von 1848 nicht mehr statt. Vgl. Liederkranz-Weissmann, S. 48 ff

43) Liederkranz-Weissmann, S. 50

44) Müller-Beiträge, S. 22 f

45) Frankfurter gemeinnützige Chronik 1846, Nr. 21, 6. Jg. Vgl. Anhang, Nr. 19

46) Frankfurter Liederzweig 1844. - Festschrift zur Feier des 50-jährigen Jubiläums. Peter Schneider. Erscheint im folgenden als: Liederzweig-Schneider.

47) Schneider meint zum Quellenstudium: die volkstümlichen Vereine jener Zeit hielten es fast nur mit dem Singen. Das Einüben und Singen im Freundeskreis wäre ein fortgesetztes Vergnügen gewesen. Statistische Aufzeichnungen schienen nicht nötig. Vgl. Liederzweig-Schneider, S. 6

48) ebenda

49) ebenda

50) ebenda
Die Gründer mußten erst einmal zwölf Kreuzer Strafe zahlen, da sie sich ohne Anmeldung zusammengefunden hatten.

51) Alle Zitate sind der Festschrift des "Liederzweig" entnommen.

52) Vgl. Müller-Beiträge, S. 10 f. Danach wirkt sich der Sitz der Bundesregierung, die im Thurn und Taxis-Palais tagte, hinderlich auf die Entwicklung des Männergesangs in Frankfurt a.M. aus.

53) Vgl. Anhang, Nr. 18

54) Vgl. Anhang, Nr. 17

55) Vgl. Liederkranz-Weissmann, IV. Kapitel. So wurden z.B. zwei Jahre nach Gründung des "Liederkranz", im November 1830 erstmals Frauen zu den Veranstaltungen eingeladen. Also war ihnen vorher eine Teilnahme nicht erlaubt.

56) Liederkranz-Weissmann, vgl. IV. Kapitel

57) Absage zu einer gemeinsamen Veranstaltung, da das Museum den Sängern keine Freikarten geben will.

58) Frankfurter Gemeinnützige Chronik 1846, 6. Jhg. Die Gesang- und Musikvereine im einzelnen.

59) Müller-Beiträge, S. 32

60) Liederkranz-Weissmann, S. 130

61) Museum, S. 33 f

62) Liederkranz-Weissmann, S. 130

63) Liederkranz-Weissmann, S. 134

64) Müller-Beiträge, S. 32

65) Liederkranz-Weissmann, S. 130: ".. man zog daher vor, Gesänge einzustudieren, die bei allgemeinem Inhalt durch Neuheit der Melodie und Eigenart der Stimmführung reizten und dem Wetteifer der Vereine Nahrung boten."

66) Liederkranz-Weissmann, S. 52 f, finden sich Hinweise über den Versuch, Oratorien einzustudieren. Dies läßt sich in den Chroniken anderer Vereine bis zu diesem Zeitpunkt nicht nachweisen. Auch beim "Liederkranz" gibt es in den folgenden Jahren keine derartigen Hinweise mehr.

67) Museum, S. 36

68) Museum, S. 37)

69) Museum, S. 93

70) Müller-Beiträge, S. 34: "Wie bekannt hatten sich die Jahnschen Turnvereine unter dem milden Stadtregiment vor 1848 stark entwickelt. Sie hatten daneben zur Hebung der Geselligkeit auch Sänger-Riegen gebildet. Nach 1848/49 jedoch änderten sich die Verhältnisse wesentlich, denn die Turnvereine wurden polizeilich verboten und überall die Satzungen und Liederbücher von einer Zensurbehörde geprüft."

71) Man feierte unter anderem 1853 das 25-jährige Vereinsfest des "Liederkranz".

72) Müller-Beiträge, S. 34/35

73) Müller-Beiträge, S. 35

74) Müller-Beiträge, S. 35

75) Müller-Beiträge, S. 38

76) Müller-Beiträge, S. 38

77) Müller-Beiträge, S. 38

78) Ein genaues Gründungsjahr ließ sich für den "Maintal-Sängerbund" nicht feststellen, es müßte jedoch kurz vor oder um 1859 liegen. Zur Organisation kann gesagt werden, daß es sich wohl ausschließlich um Landvereine und solche aus den Frankfurter Vororten gehandelt haben muß; denn bei den "Verbündeten" waren nur städtische Vereine angeführt. Zu dem angenommenen Gründungsdatum findet sich bei Müller-Beiträge, S. 41, folgender Hinweis: "... Frankfurt verharrte in einer 'splendid isolation', stand übrigens in freundschaftlichem Verhältnis und nahm sogar an dem 1. Maintal-Sängerfest, am 4. Sept. 1859 in Aschaffenburg a.M. teil."

79) Müller-Beiträge, S. 45: "... im übrigen Deutschland..traten Neugründungen massenhaft auf; hunderte schossen jährlich wie Pilze nach Regenwetter auf."

80) Kötzschke, S. 109 ff

81) Müller-Beiträge, S. 44

82) Müller-Beiträge, S. 44. In diesen Zahlen sind nicht die "Fehlgründungen" und "Vereins-Ruinen" enthalten, die zwar noch als Organisation, aber nicht mehr als sängerische Vereinigung bestehen.

83) Müller-Beiträge, S. 35 ff

84) Müller-Beiträge, S. 45

85) Müller-Beiträge, S. 45

86) Müller-Beiträge, S. 45

87) Das sind etwa 65 Pfennig

88) Müller-Beiträge, S. 45

89) In den Saalbau verlegte das "Museum" sofort seine Tätigkeit und "nahm bald einen Platz unter den vornehmsten Konzertinstituten der Welt ein, neben die es mit seinen bisherigen Leistungen in der Musikpflege ohne Scheu treten durfte". Vgl. Museum, S. 38/39

90) Müller-Beiträge, S. 45

91) Müller-Beiträge, S. 47

92) Müller-Beiträge, S. 60/61. Bis 1865 lagen in Frankfurt 44 Neugründungen vor. 1866 keine einzige. Von den Neugründungen zwischen 1866 und 1870, insgesamt neun, fallen auf das Jahr 1867 allein drei.

93) Müller-Beiträge, S. 48/49

94) Vgl. Denkschrift zur 20-jährigen Stiftungsfeier der Frankfurter Sängervereinigung 1904. Peter Schneider gibt hier 26 an.

95) Müller-Beiträge, S. 50

96) Müller-Beiträge, S. 62, zählt zu Anfang des Jahrhunderts in Frankfurt a.M. 50-60 Vereine.

97) Die folgenden Angaben sind J. Schneider "Festschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens des Vereins für Kirchengesang zu Frankfurt a.M. 1854-1904" entnommen.

98) Individuum und Gemeinschaft, S. 75 ff

99) Vgl. Anhang, Nr. 20

100) Museum, S. 38/39

101) Tonkünstlerverein "Leierkasten". Der Zweck des Vereins ist in den Statuten unter § 1 verankert:..."künstlerische Anregung und Fortbildung der Mitglieder durch musikalische Vorträge, sowie in regelmäßigen Versammlungen, als auch zeitweilig in außerordentlichen Zusammenkünften unter Heranziehung eines größeren Auditoriums.." Weiter sind Vorträge auf den Gebieten "anderer schöner Künste nicht ausgeschlossen".

102) 1899 in Kassel, 1903, 1909 und 1913 in Frankfurt a.M. Vgl. Kötzschke, S. 242 ff

103) Müller-Beiträge, S. 24

104) Vgl. Kapitel III Abschnitt A u. B dieser Arbeit.

105) Bei den hier gewählten Beispielen handelt es sich um den "Neebschen"- und "Schulerschen"-Männerchor. Beide verschmelzen nach 1945 zu dem Männerchor "Neeber-Schuler", der heute zu den führenden und leistungsfähigsten der Stadt gehört.

106) Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs. Verlag Kern & Birner, Frankfurt a.M., 1925. Otto Bechtold: Aus der Geschichte des Neebschen Männerchores. Die Entwicklung des "Gesangvereins" zur Anerkennung als volkstümliches Bildungsideal im Reiche der höheren Kunst. Erscheint im folgenden als: Bechtold-Neeber

107) Bechtold-Neeber, S. 94

108) Bechtold-Neeber, S. 94. Nach diesen Angaben lag die Organisation "sehr im Argen".

109) 1868 wurden die ersten Statuten festgelegt und ein Präsident gewählt-. § 1 der Satzungen lautet: "Der Zweck des Vereins ist die Pflege des deutschen Männergesangs. Der Name 'Neebscher Männerchor' bleibt unverändert zu Ehren Heinrich Neebs, dem Gründer des Vereins."

110) Bechtold-Neeber, S. 96

111) 1881 = 51 Sänger, 1884 = 100 Sänger, 1886 = 50 Sänger

112) Bechtold-Neeber, S. 100. 107 Sänger, dazu 150 passive Mitglieder.

113) Es liegen noch Angaben vor aus dem Jahre 1909, in dem die Zahl der Mitglieder 182 aktive und 378 passive beträgt.

114) Es wurden Chorkompositionen von Beethoven, Mozart, Marschner und besonders des Dirigenten H. Neeb gesungen. Die Stücke der Solisten sind von Beethoven, Marschner, Liszt und Schumann.

115) Bechtold-Neeber, S. 102

116) Vgl. Anhang, Nr. 21

117) Bechtold-Neeber, S. 105

118) Bechtold-Neeber, S. 105. Nach einer Soloeinlage (Humoreske) "Dem Verdienst seine Krone" wurde eine Tragödie geboten, die frei nach Schiller "Der Handschuh" betitelt war.

119) Gerade die Aufführung des "Handschuh" mußte für die Vereinsleitung der äußere Anlaß gewesen sein, diesen Schritt zu tun, zumal es nun zu einigen vereinsinternen Schwierigkeiten kam, die "die ganze Geschicklichkeit der führenden Männer des Vereins" erforderte, um nach mancherlei "Zugeständnissen" die Stabilität wieder zu wahren.
Vgl. Bechtold-Neeber, S. 106

120) Bechtold-Neeber, S. 102: "Wir finden nach Neebs Weggang noch immer die aufgekommene Einflechtung von humoristischen oder anders gearteten Vorträgen in die musikalische Zusammenstellung. Alle Einwendungen, die eine entschuldigende Nachgiebigkeit gegen Zeit- und Publikumsgeschmack finden möchten, müssen auf Berufenheit oder Unberufenheit in der Führerschaft zurückfallen...."

121) Bechtold-Neeber, S. 115

122) Das letzte vor dem ersten Weltkrieg gegebene Konzert, am 21.III.1914, möge als Beispiel für die anderen hier genügen. Vgl. Anhang, Nr. 22

123) 1895 wurde von Hegar "Totenvolk" gesungen, 1891 "Die beiden Särge", 1892 "Rudolf von Werdenberg", 1907 "Um Mitternacht" und 1913 "Walpurga". Weiter finden sich noch Kompositionen ähnlichen Charakters. Bechtold-Neeber, S. 142

124) Bechtold-Neeber, S. 124

125) 1912 wirkt der Chor in Verbindung mit dem"Cäcilienverein", dem Sängerchor des Lehrervereins und dem holländischen Chor "Zangvereeniging der Maatschappy tot Bevordering der Toonkunst", Amsterdam, unter der Leitung von Willem Mengelberg bei Mahlers VIII. Sinfonie in der Frankfurter Festhalle mit. 1913 unter Max Kempfert in Frankfurt a.M. bei Beethovens IX. Sinfonie.

126) Erfahrungsgemäß singt ein Chor zunächst einmal bei kleineren und unwesentlichen Wettstreiten, ehe er an einem größeren Wettsingen teilnimmt. Dies wurde mir außerdem vom Verfasser mündlich bestätigt.

127) Bechtold-Neeber, S. 102: "In der Einzelarbeit war das Wirken Casimir Freunds von bestem Einfluß auf die gesanglichen Leistungen der Sänger..."

128) Der Frankfurter Mundartdichter Friedrich Stoltze gibt dem Verein ein paar Verse mit auf den Weg und schließt: "Heil Dir, Najadenstadt! Und nun turniert! Und unterliegen wir, sind wir kuriert! Vgl. Bechtold-Neeber, S. 120

129) Bechtold-Neeber, S. 120: "Für den'Neebschen Männerchor' war der Erfolg ein Ansporn, künftig auch über die engeren Grenzen seiner Heimat hinaus seine Lieder zu tragen, er gab die Anregung zu jenen großen Konzertreisen des Vereins, die für die Entwicklung von hervorragender Bedeutung geworden sind."

130) So wurden von dem Verein 1894 Sängerreisen nach Straßburg (x) und Freiburg, 1897 nach Zürich (x) und Luzern, 1901 nach Hannover (x), Hamburg und Cuxhaven, 1904 nach Baden-Baden (x), Stuttgart (x), München und Insbruck, 1907 nach Basel, Genf (x), Interlaken (x) und Luzern, 1911 nach Regensburg (x), Passau, Linz (x), Wien, Bad Ischl (x) und Salzburg (x) unternommen. In den mit (x) bezeichneten Orten wurden Konzerte gegeben.

131) Dies wurde mir vom Verfasser mündlich bestätigt.

132) Festbuch zum goldenen Jubiläum des Schulerschen Männerchores. Frankfurt a.M. 1864-1914, Herausgegeben Frankfurt a.M., 1914. Alle Angaben über den Verein sind hieraus entnommen.

133) "Zum ersten benutzte ein Teil der Sänger die Teilnahme in Karlsruhe zu weiteren Ausflügen in den Schwarzwald und förderte somit die Idee stark, zum zweiten machte sich zu Hause angekommen bei unseren Sängern ein gewisses Ruhebedürfnis geltend, a.a.O., S. 28.
Der Beschluß hinderte den Verein aber nicht, 1903, 1909 und 1913 an den Kaisersingen in Frankfurt a.M. teilzunehmen.

134) Zu den 76 Chören kommen 21 humoristische Duette, Terzette und Quartette sowie 4 größere Operetten.

135) Vgl. Anhang, Nr. 23

136) Am 25. Nov. 1893 erscheint erstmals "Totenvolk" auf einem Programm, 1898 die "Gewitternacht", ab 1908 "Schlafwandel", "Die beiden Särge" und "Abend", alle von Fr. Hegar. - Die Stücke werden öfters und zu allen Anlässen gesungen.

137) "In den blauen Morgen" mit Sopran-Solo und Knabenchor von A. Becker, "Stolzenfels" von C. Hohfeld und "Weihnachtsgesang" mit Bariton, Solo, Klavier und Orgel von A. Adam

138) s. Festbuch, S. 44

139) ebenda
"Die Aufführung, die vor völlig ausverkauftem Hause stattfand, endigte mit vollem künstlerischem Erfolg...obwohl weit über die Hälfte der Damen sonst eine gesangliche Betätigung nicht ausübte."

140) Das Beispiel des "Neebschen Männerchores" wurde weiter behandelt, weil erstens hier die besten Unterlagen zur Verfügung standen, zweitens sich in anderen Chören, trotz fragmentarischer Unterlagen, die gleiche Entwicklung zeigte und drittens sich das Bild dieses Vereins von der Gründung bis 1933 verfolgen läßt.

141) 1921 wurde noch ein Konzert in der Paulskirche gegeben.

142) Die eigentlichen Festkonzerte wurden am 5. und 6. Dezember gegeben, und zwar einmal für die Mitglieder und einmal für Gäste. Vgl. Bericht zum 60. Vereinsjahr.

143) s. Konzertprogramm Anhang, Nr. 24

144) So wurde am 29. November eine Gedächtnisfeier in der Kapelle des Hauptfriedhofes abgehalten, am 5. Dezember im Anschluß an das Festkonzert ein Begrüßungsabend und am 6. Dezember eine Akademische Feier mit anschließendem Festessen und Festball.

145) Hier spricht man von"der Hast, in der die Zuhörer den Konzertsaal verlassen und dem Zoo zustreben".
Vgl. Bericht zum 60. Vereinsjahr.

146) "Frankfurter Zeitung", "Frankfurter Nachrichten", "Frankfurter General Anzeiger", "Frankfurter Post", "Deutsche Sängerbundeszeitung".

147) Auszug aus der "Rhein-Mainischen Volkszeitung" vom 28. Nov. 1930, vorhanden im 61. Jahresbericht:
"Der Neebsche Männerchor verfügt über einen großen durchgebildeten Klangkörper, der sich von den üblichen Übertreibungen des Männerchorgesangs freihält, aber natürlich der im Wesen der Sache begründeten Unzulänglichkeit und Fragwürdigkeit des Männerchorwesens zwangsläufig unterliegt. Es kann nicht tief genug bedauert werden, daß in Deutschland so starke künstlerische Energie, daß soviel Eifer und guter Wille in die Sackgasse des Männerchorwesens gerät. Neben Chören von Kaun, Schubert, Hegar, Lendvai und Iwan Schönabaum (dessen 'Deutsche Hymne' textlich wie musikalisch ein typisches Beispiel für die Verfahrenheit des Männerchorwesens darstellt) sang der Chor Werke von R. Werner .. und H. Neeb. Beides sind technisch gut gearbeitete, musikalisch belanglose Werke. Wie Neeb in den 70er Jahren im Stil der 30er Jahre komponierte, so komponiert Werner heute in der Sprache von 1880. Wann wird Hegar und die vierstimmige Männlichkeit überwunden sein? Wenn das deutsche Bier, Hindenburg und die deutsche Innerlichkeit ihrer romantischen Wertsteigerung entkleidet sein werden. Wenn die Deutschen endlich den Schritt vom 19. ins 20. Jahrhundert wagen."
Aus Zeitungsberichten, deren Name nicht festgestellt werden konnte: "Im raschen Ablauf des Abends gelang nicht alles, wie es sollte" - "Über die Ausführung nur soviel, daß durchweg festliche Leistungen zustandekamen."

148) Diese Angabe stand in der Besprechung des "Frankfurter General Anzeiger" vom 26.11.1926.

149) Im 1. und 3. Teil des Programmes wurden Bearbeitungen von Wüllner, Kremser, Buck und Othegraven, im 2. und 4. Teil Originalkompositionen von Loewe, Hegar und Wagner vorgetragen.

150) Die Chorkompositionen stammten von Neumann, Trunk, Kaun, Buck, Reiter, Landgraf Alex. Fried. v. Hessen, Knorr und Moldenhauer. Die Komponisten der Sololieder waren Schreker, Schillings, Kahn, Marx und Rich. Strauss. Den elf Stücken der Solisten standen neun des Chores gegenüber.

151) ".. wo im Klang einmal die Rundung und der genaue Ausgleich zu wünschen übrig läßt, da ersetzen die Neeber aus überliefertem Fonds durch Zuverlässigkeit des Ensembles, gute Aussprache und Sicherheit im chorischen Zusammenhalt der Gruppen."
Auszugsweise aus "Frankfurter Nachrichten" v. 1.4.28.

152) Vortragsfolge: "Die Allmacht" (bearb. v. Franz Liszt), "Salve Regina, op. 149, aus "Lazarus": a) Arie der Maria, b) Grabgesang (Chor), aus "Stabat mater" (f-Moll), eingerichtet von Georg Göhler: a) Chor "Jesus Christus schwebt am Kreuz", b) Arie "Bei des Mittlers Kreuze", c) Chor "Liebends neigte er sein Antlitz", d) Chor "Wer wird Zähren sanften Mitleids", e) Arie "Ach, was hätten wir empfunden", f) Chor "O, du herrlicher Vollender", "Nachthelle", op. 134, "Wehmut", op. 64, Nr. 1, "Liebe", op. 17,2, "Trinklied aus dem 14. Jahrhundert", op. 155. Aus "Rosamunde", op. 26, a) Ballettmusik, b) Romanze "Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhen", c) Geisterchor "In der Tiefe wohnt das Licht", d) Chor "Wie lebt sich's so fröhlich im Grünen."

153) Es kamen der 23. Psalm und die "Deutsche Messe" von Schubert, drei Gellert-Lieder von Beethoven (Gottes Macht und Vorsehung - Bitten,bearb. v. Moldenhauer - Die Ehre Gottes in der Natur, bearb. v. Lux) zu Gehör. Dazwischen Orgelvorträge mit Kompositionen von Schumann und Mendelssohn-Bartholdy.

154) Erster Teil: "Von Tod und Leben"
1. Ouvertüre zu Coriolan" op. 62 (Beethoven) - 2. Ode an den Tod, op. 57 (Woyrsch) für Männerchor und Orchester. - 3. "Harzreise" op. 53 (Brahms). - 4. "Glockenlied" und "Säerspruch" von E. Lendvai.

Zweiter Teil: "Von Leben und Freude"
5. "Symphonische Kantate" von H. Hermann für Männerchor, Knabenchor, Mezzosopran und Orchester, op. 52. - 6. "Gesang des Lebens" op. 29, von Wetz, für Männerchor und Orchester. - 7. Lieder "Wie hoch und frisch" (Brahms) - "Sehnsucht" (Brahms) - "Der Freund" (Wolf) - " Wer hat dies Liedlein erdacht" (Mahler)- 8. Chor der Winzer aus "Der entfesselte Prometheus" für Männerchor und Orchester von Fr. Liszt.

155) "Der Neebsche Männerchor gehört zu den wenigen Vereinen in Frankfurt, die schon um ihrer anregenden, alle Schablone meidenden Programme willen besondere Beachtung verdienen. In der ersten Veranstaltung dieses Konzertwinters war auch dem Gegenwartsschaffen wieder breiter Raum vergönnt.." - Frankfurter Zeitung vom 29.11.29.

156) Die "Deutsche Sängerbundeszeitung" vom 28.2.31 spricht davon, daß Kauns "Rheinzyklus lebendig bleiben wird als das hohe Lied der Heimatliebe" und beurteilt die Leistung des Chores als "befriedigend".

Der "Frankfurter General Anzeiger" vom 28.11.30 bemängelt in dem "Zyklus" die "häufige Verwendung der Quartsextakkorde" und schreibt weiter: "Durch das Heranführen der Stimmen bis häufig an die dynamische Grenze kommt es zu Intonationstrübungen, die besonders im Tenor durch Zutiefsingen bemerkbar werden."

157) "Wohl dem, der den Herren fürchtet", "Wer bis an das Ende harret", "Siehe, der Hüter Israels schläft, noch schlummert nicht."

158) Die Neeber singen "Weltliche Kantate" von Mozart (bearb. von Werle) "Lob Gottes" von Othegraven, "Festlicher Hymnus" von Otto Siegl und drei a-cappella-Chöre von Ottenheimer, Zelter und Kremser. Der "philharmonische Verein" spielt: Klavierkonzert in A-Dur von Mozart, die "Titus"-Ouvertüre und die 5. Sinfonie von Schubert.

159) Am 2. Juni 1932 wirkt der Chor noch einmal im Rundfunk bei Fr. Busonis Konzert für Klavier und Orchester mit. Leitung H. Rosbaud.

160) Programmfolge: Wanderers Nachtlied (B.A. Weber), Über allen Gipfeln ist Ruh (Schubert), Wer nie sein Brot mit Tränen aß (Rud. Werner,)Kophtisches Lied (W. Knöchel), die schöne Nacht (J. F. Reichardt - W. Berger), Der König in Thule (F. Zelter - E. Kremser), Heidenröslein (H. Werner - H. Silt), Süße Sorgen (R. Buck - F. Rochlitz), Türkisches Schenkenlied (Mendelssohn-Bartholdy).

161) Bei dem "Frankfurter Volkschor" handelt es sich um eine gemischtchorige Vereinigung der Mittelschicht, und er darf keineswegs mit dem "Volkschor Union" verwechselt werden. Die Geschichte dieser beiden Vereine verläuft vollkommen getrennt. Beide werden allerdings nach 1933 miteinander verkettet. Der "Volkschor Union" tritt, um einer Auflösung zu entgehen, mit aktiven, passiven Sängern und seinem gesamten Notenmaterial zu dem "Frankfurter Volkschor" über. Die leicht irreführende Bezeichnung "Volkschor" für beide Vereine beruht auf der Tatsache, daß sie gemischte Chöre sind - Volkschor im Sinne des Wortes - und der "Frankfurter Volkschor" außerdem dem "Bund für Volksbildung" angehört, der ursprünglich eine Einrichtung der Unterschicht ist. In dieser Zeit allerdings gehören die Mitglieder des "Frankfurter Volkschores" der Mittelschicht an. Als gemischter Chor ist er dort eine Ausnahme.

162) Ohne Zweifel gehen die Anregungen zu dieser künstlerischen Richtung vom Dirigenten des "Neebschen Männerchores", Dr. Werner, aus. Es ist einer der wenigen Fälle, in denen sich ein Akademiker und Fachmann von solcher Qualität der Laienchorbewegung zur Verfügung stellt. Werner leitete auch den "Frankfurter Volkschor", wodurch sich die Verbindung zwischen diesem und den "Neebern" leicht herstellen ließ.

163) Werner greift nicht oft auf zeitgenössische Komponisten zurück. Ausnahmen bilden Kompositionen von E. Lendvai, W. Knöchel und A. Knab.

164) So wurden 1926 neben C.M. v. Webers "Frühlingsahnung" und E. Lendvais "Glockenlied" und "Erntelied" Kompositionen von Koschat, Keldorfer und Wolfram gesungen, 1931 Kompositionen von Vollbach, Scholz, Trunk, Metz und Jüngst.

165) Der Verein gibt jährlich ein Stiftungsfest und einen Gesellschaftsabend mit Ball. Hier wirkt der Chor zur Programmbereicherung mit. Es werden Kompositionen von Silcher, Trunk, Jüngst u.a. gesungen.

166) Zu einem Hausfrauennachmittag wurden gesungen: Im schönsten Wiesengrunde (Böhme), Heideröslein (H. Werner), Das Herz (Silcher). Zum 50-jährigen Bestehen der Kolonialgesellschaft: Morgenrot (ohne Angabe des Komponisten), Sturmbeschwörung (Dürrner), bei einer akademischen Feier: Wachauf, du deutsches Land und Freiheit (beide Male keine Angabe des Komponisten.

167) Genauere Überprüfungen des Vereinskapitals war in diesem Zusammenhang leider nicht möglich, da kein Kassenbericht vorlag.

168) Der einzige Kassenbericht stammt aus dem Jahre 1932 und weist einen Verlust von RM 184,54 auf. Trotzdem bleibt noch ein Guthaben von RM 20565,16 bestehen, das hauptsächlich in Effekten angelegt ist (RM 14875,--). Da die wirtschaftliche Lage sich bis 1932 kaum gebessert haben dürfte, besteht die berechtigte Annahme, daß das Stammkapital im Jahre 1928/29 eher noch größer war. Eine finanzielle Notlage des Vereins dürfte also kaum der Grund zu diesen Klagen gewesen sein.

169) Der Jahresbeitrag wird nun auf RM 15,- für passive und RM 18,- aktive Mitglieder festgelegt.

170) Aus dem Jahresbericht für das 46. Vereinsjahr, 1932, des "Frankfurter Männerchores e.V.":
"Die Gründe sind nicht unbekannt. Die Kassenverhältnisse, durch die Mitgliederzahlen bedingt, lassen Veranstaltungen, die immer ein Risiko in finanzieller Hinsicht bedeuten, nicht zu. Dazu kommt allerdings, daß der Verein infolge seiner Chorstärke selbständige, größere Konzerte, die Aussicht auf Erfolg hätten, nicht mehr abhalten konnte. Dadurch fehlt dem Verein das Ziel, welches aber unbedingt notwendig ist, um der Gefahr vorzubeugen, weitere Mitglieder zu verlieren". Der Kassenbestand geht "mit den Tilgungskosten im Vereinsregister null zu null auf."

171) Konzerte in Verbindung mit dem Frauenchor des "Frankfurter Volkschores" und mit dem "Philharmonischen Verein".

172) Die Zahl der ausübenden Mitglieder, einschließlich der neuaufgenommenen des "Männergesangvereins" beträgt 1932 nach einer namentlichen Liste 178. Da nach dem 46. Jahresbericht des "Männergesangvereins" von etwa 110 Mitgliedern die Hälfte "aktive" waren, ergibt sich eine Stammzahl der "Neeber" von etwa 123. Bei den passiven Mitgliedern wird nach dem Zusammenschluß eine Zahl von 117 angegeben. Nach Abzug der Neuzugänge durch den "Männergesangverein" - 1/2 von 110 - bleibt etwa die Zahl 65 - Bei einem jährlichen Beitrag von RM 18,- für ausübende Mitglieder ergibt sich eine Summe von RM 2250,- und bei einem jährlichen Beitrag von RM 15,- für passive Mitglieder eine Summe von RM 975,-. Die Gesamtsumme der Beitragseinnahmen müßte sich demnach auf RM 3225,- belaufen. Die im Kassenbericht angegebene Summe der Beitragseinnahmen von RM 3338,10 bestätigt also, daß die von mir angenommenen Zahlen, 125 aktive und 64 passive Mitglieder, der Wirklichkeit sehr nahekommen.

173) In der Zeit zwischen 1926 und 1932 werden etwa 25 aktive und ebensoviele passive Mitglieder in den Chor aufgenommen. Diese Zahl ist insofern sehr leicht festzustellen, da am Ende des Jahres 1932 eine namentliche Mitgliederliste, eingeteilt in aktive und passive Mitglieder mit dem Jahr ihres Eintritts in den Verein beigefügt ist. Dem Zuwachs von 25 aktiven Mitgliedern stehen allein in den Jahren 1931 und 1932 17 Austritte gegenüber. Wesentlich höher dagegen ist die Zahl der Austritte bei den passiven Mitgliedern. Sie beträgt in den beiden angeführten Jahren 23 und 26, zusammen also 49 Mitglieder.

174) Nach 1930 gibt der "Neebsche Männerchor" seine Konzerte immer in Verbindung mit dem "Philharmonischen Verein".

Anmerkungen zu Kapitel II

1) Erinnerungen an das 1. Deutsche Sängerfest in Frankfurt a.M. 28. - 30. Juli 1838 und an die Gründung der Mozartstiftung. Dr. Heinrich Weissmann. Verlag Fr. B. Auffarth, Frankfurt a.M., 1862, S. 16

2) Vgl. Vorwort zu den Statuten der Mozartstiftung in Frankfurt a.M. vom 12. Juni 1838.

3) Speyer war Frankfurter Komponist und Mitglied des Liederkranz. Vgl. Archivmaterial des Liederkranz.

4) Weissmann-Liederkranz, a.a.O., S. 55

5) Vgl. Statuten der Mozartstiftung von 1838, S. 2. s.Anhang, Nr. 69

6) Vgl. Statuten der Mozartstiftung von 1838, S. 1

7) Weissmann-"Liederkranz", S. 65 ff.
Alle weiteren Angaben bis 1877 über den Liederkranz und die Mozartstiftung" sind ebenfalls hieraus.

8) Weiterhin wird in Abkürzung nur von "Liederkranz" gesprochen.

9) 1816-1849

10) So übersandte der Schweizer Sprüngli 500 fl. für die Stiftung. Der Liederkranz gab in Hanau ein Konzert "zum Besten der Stiftung."

11) 1802-1869

12) Dabei kam auch Mendelssohns "Jäger Abschied" zum ersten Male zu Gehör. Vgl. Mendelssohn und der Cäcilienverein, a.a.O., S. 10

13) Nachdem 1841 erneut 1000 fl. aus der Schweiz überwiesen worden waren, gab im September desselben Jahres Franz Liszt in Frankfurt a.M. ein Konzert zum Besten der Stiftung und führte hier zum ersten Male seine "Fantasie über den Don Juan" auf. Die Schubert-Sänger Gustav Walter und Ferdinand Hiller stellen sich in den Dienst der Sache. Der Stipendiat Bott überweist den Reinertrag eines Konzertes in Meiningen und aus Dessau kommen die Einnahmen aus einer "Figaro"-Aufführung. Außerdem verdankt man der Initiative des Musikverlegers Andrè, Offenbach a.M., ein Konzert.
Vgl.Weissmann-Liederkranz, S. 92 ff

14)

Caspar Jacob Bischoff	aus Ansbach	1846-1850
Max Bruch	aus Cöln	1853-1858
Joseph Brambacher	aus Bonn	1856-1860
Ernst Deurer	aus Gießen	1860-1864

15) Zu den Frankfurter Komponisten zählten die Ehrenmitglieder des Liederkranz: Xaver Schnyder v. Wartensee, Schelble, Aloys Schmitt, Ferdinand Ries, Carl Guhr und Carl Gollmick.

16) Vgl. Satzung des Liederkranz von 1860, § 3 (1874, § 8)

17) Vgl. Weissmann-Liederkranz, Kapitel IV und V

18) Bei Weissmann-Liederkranz gehen die Betrachtungen nur bis zum Jahre 1877. Die Unterlagen nach 1877 stammen aus dem Vereinsarchiv und dort aus Programmen, Zeitungsausschnitten usw. Das Archivmaterial wurde mir mit freundlicher Genehmigung des Vorstandes von Herrn Mick, Frankfurt a.M., zur Verfügung gestellt.

19) 1915 und 1916 werden die Konzertverpflichtungen eingehalten.

20) Vgl. Kritik des "Frankfurter General-Anzeiger" aus dem Jahre 1924 anläßlich des Konzertes vom 7. März: " Den hinsichtlich der Mitgliederzahl und in der Qualität seines Klangmaterials den führenden Vereinigungen nicht ebenbürtigen Chor vor Aufgaben zu stellen, hat der Dirigent (Herm. Scherchen) diesmal in sicherer Erkenntnis der ihm gezogenen Grenzen vermieden."

21) Vgl. Konzertaufstellung im Anhang, Nr. 72

22) Dies bestätigten mir Herren vom Vorstand des "Liederkranz" und der "Mozartstiftung".

23) Vgl. Statuten der Mozartstiftung, § 5

24) Vgl. geänderte Statuten im Archiv des "Liederkranz"

25) Vgl. Müller-Beiträge, S. 22

26) Namen der Stipendiaten bis 1918 im Anhang, Nr. 70. Genaue Angaben über Stipendiaten und Wertungsrichter bis 1880 bei Weissmann-Liederkranz, S. 223 ff.

27) Vgl. 80. Jahresbericht des Verwaltungsausschusses der Mozartstiftung, S. 5.

28) Vgl. 83. Jahresbericht 1920/21 des Verwaltungsausschusses: "... hat uns doch das Endergebnis auf das Peinlichste berührt. Es war ein Novum in unserer 82-jährigen Geschichte, daß ein Stipendium wegen ungenügender Befähigung der Bewerber nicht zur Vergebung gelangte."

29) Vgl. 84. Jahresbericht des Verwaltungsausschusses 1921/22, S. 1

30) Am 30. Sept. 1924. Vgl. Jahresbericht des Verwaltungsausschusses 1924/25, S. 1. Jedoch sind in diesem Betrag nicht die Hypotheken und Pfandbriefe enthalten.

31) Vgl. 89. Jahresbericht des Verwaltungsausschusses 1926/27. Die Ausschreibung war an 30 Konservatorien und 97 Tageszeitungen, 23 Universitäten und 26 musikalischen Fachzeitschriften erfolgt.

32) Als Richter fungierten: Jos. Haas, München, v. Reznicek, Berlin, und Herm. Scherchen, Königsberg/Ostpr.

33) In 213 musikalischen Fachzeitschriften und Tagesblättern Deutschlands, Österreichs und der Schweiz sowie an 50 Konservatorien und Universitäten waren die Bedingungen bekanntgemacht worden.

34) Als Richter fungierten: Jos. Haas, München, Herm. Zilcher, Würzburg, Herm. Scherchen, Berlin.

35) s. 94. Jahresbericht 1931/32

36) s. 99. Jahresbericht 1936/37

37) s. 101. Geschäftsbericht 1938/39

38) s. 102. Jahresbericht 1939/40

39) genau 96867,15 RM

40) s. 104. Bericht 1941/47

41) s. 105. Bericht 1947/48

42) s. 105. Bericht 1947/48

43) Aufstellung des Kapitals der Mozartstiftung s. Anhang, Nr. 71

44) Unter anderem wurde versucht, durch Ankauf von "Baby-Bonds" das Kapital zu erhöhen.

45) So hatte z.B. 1904 ein Bonner Rentner, ein Mozart-Liebhaber, der Stiftung ein Geschenk von 25000 Goldmark überlassen. Diese Summe wurde am 1. April 1922 der Stiftung gültig übertragen und als Hypothek angelegt. (Bericht Nr. 84, S. 2) -- 1906 hinterließ Siegfr. Mendthal aus Memel ein Legat von 10000,-- M -- 1909 wurde der Stiftung von dem Komitee zur Errichtung eines Mozartdenkmals der Betrag von 7551,- M überwiesen, da der Bau nicht zustande kam.

1922/23 wurde von einem Amerikaner ein namhafter Betrag überwiesen, der allerdings gleich darauf der Inflation zum Opfer fiel. -- 1943 hinterließ der Lehrer Heinrich Horst Becker aus Bad Homburg, der in Rußland gefallen war, der Mozartstiftung ein Legat von 8000,- RM.

46) Diese Angaben stammen von älteren Mitgliedern des Chores und dem Sekretär der Mozartstiftung. Es wird unterstrichen durch die Eintragungen im Gästebuch des "Liederkranz", das sich im Safe der Frankfurter Bank befindet und mir von Herrn Direktor Wenner freundlicherweise zur Einsicht am Ort überlassen wurde. Musiker, Maler und Dichter von Rang und Namen haben sich dort eingetragen.

47) Selbständige Geschäftsleute, höhere Verwaltungsbeamte, Akademiker usw. Vgl. Mitgliederlisten im Archiv des "Liederkranz".

48) Äußerungen des Stipendiaten Biersack aus den Jahren zwischen 1919 und 1933: "Großartige Feste versteht der 'Liederkranz" zu feiern, aber singen kann er nicht." Vgl. 107. Bericht der Mozartstiftung 1949/50: "Als Biersack noch Stipendiat war".

49) Der "Liederkranz" ist heute mit der Gesangsabteilung des Rudervereins "Germania" zusammengeschlossen.

50) In den Jahren zwischen 1918 und 1933 stand im "Liederkranz" eine engere Verbindung mit dem "Dessoffschen Frauenchor" genau so wenig zur Diskussion wie die Gründung eines Frauenchores. Aus Unterhaltungen mit Mitgliedern des Vereins.

Anmerkungen zu Kapitel III

1) Die Sänger waren in diesem Falle alle in einem "großen Betrieb" beschäftigt.

2) Peter Schneider: 50-jähriges Jubiläum des "Frankfurter Sängerkranz" 1857-1907.
Alle Angaben über den "Sängerkranz" sind hieraus entnommen.

3) Dazu gehört die freundschaftliche Beziehung zum ersten sozialistischen Männerchor Philadelphia; weiter die "Berufsgleichheit". Wie später noch gezeigt werden wird, ist dies mit eine der Voraussetzungen zur Gründung von Vereinen der Unterschicht.

4) Alle Angaben über die "Philadelphia" sind Müller-Beiträge, S. 37/38, entnommen.

5) Müller nennt sie "Vorortvereine". Demnach könnte es sich nur um "Erato"-Bornheim und "Concordia"-Oberrad gehandelt haben. Beide Vereine gehören bis 1933 dem D.A.S. als "Arbeitergesangvereine" an.

6) Müller-Beiträge, S. 37/38: "Das erwähnte Konzert stand unter polizeilicher Überwachung." Dies kann bei den Vereinen der Unterschicht bis 1918 beobachtet werden.

7) Es konnte kein Beweis über ein "erneutes Aufleben" gefunden werden. Konkrete Angaben, wie Statuten, Programme u. dgl. sind nirgends nachweisbar. Auch wird kein Verein dieses Namens in den Unterlagen des Vereinsarchivs des Vch. Union erwähnt. Auch bei Müller erscheint die "Philadelphia" nur einmal an der hier erwähnten Stelle.

8) Vgl. Bericht über das II. Bundesfest des Rhein-Main-Gaues des Arbeitersängerbundes. Dieburg 1903. Archiv Vch. Union.

9) Vgl. Bericht über das II. Bundesfest des Rhein-Main-Gaues des Arbeitersängerbundes in Dieburg 1903. Hier finden sich auch die einzigen Unterlagen über diesen Verein.
Archiv Vch. Union. Siehe Anhang, Nr. 26

10) Vgl. Notenbeispiel. "Als Lassalle den 'Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein' gegründet hatte, wollte er dafür eine 'Hymne' komponiert haben. Der ihm damals nahestehende 'Zukunftsmusiker' Hans von Bülow erbot sich dazu und wählte als Text Herweghs Bundeslied. Auf Wunsch von Lassalle, der dem Künstler zu schaden fürchtete, wenn sein Name in diesem Zusammenhang genannt wurde, wählte Bülow das Pseudonym Solinger."
Vgl. Heft: Rhein-Main-Gau im D.A.S. 1912. Archiv Vch. Union

11) "Der Verein hat sich aus der Gesellschaft "Heiterkeit" heraus entwickelt und wirkt von Anfang an bei Arbeiterfesten mit. Die Vereinsakten dieses Vereins wurden mit Bestimmtheit 1878 vernichtet. Einige seiner Mitglieder waren später in den "bekannten Geheimbundprozeß verwickelt".
Aufsatz von Max Bartsch in der Fest- und Jubiläumsnummer der "Volksstimme", 1929, S. 73.

12) Dies geht aus allen Jahresberichten des Rhein-Main-Gaues hervor. Archiv Vch. Union

13) Da im Bericht zum II. Bundesfest 1903 in Dieburg von einer "mehrjährigen Tätigkeit" gesprochen wird, andererseits das Jahr 1873 für die Gründung des Vereins "Lassallia" bekannt ist, dürfte die von mir angenommene Jahreszahl etwa dem Gründungsjahr entsprechen.

14) Aus einem Briefwechsel. Archiv Vch. Union

15) Aus: Festbuch zum I. Bundesfest des Arbeiter-Sängerbundes für Rhein & Maingau, 7. und 8. Juli 1901. Archiv Vch. Union

16) Bei Müller-Beiträge werden dagegen nur fünf Arbeitergesangvereine angegeben. Er gibt seine Statistik für das Jahr 1903.

17) Vgl. Festbuch zum I. Bundesfest, 1901. Archiv Vch. Union

18) 1901 im Festbuch zum I. Bundesfest wird eine Aufzählung der Vereine angehängt. In den 59 aufgeführten Vereinen dürften die 39 Vereine des Jahres 1899 enthalten sein. Sie sind aber mit Gewißheit nicht festzustellen. Siehe Anhang, Nr. 25

19) Die Angaben sind in den verschiedenen Jahresberichten nicht immer übereinstimmend. Die hier angeführte Zahl stammt aus dem Jahre 1911. Dagegen werden 1901 40 Vereine mit 2234 Mitgliedern angegeben.

20) Vgl. Geschäftsbericht und Protokoll der 11. General-Versammlung am 9. April 1911 im Gewerkschaftshaus zu Frankfurt a.M. des D.A.S. Rhein-Main-Gau. Archiv Vch. Union
1901 : 59 Vereine = 3664 Mitgl., 1904 : 94 Vereine = 5802 Mitgl.
1907 : 171 Vereine = 11024 Mitgl.

21) Hier sind einbegriffen: neun gemischte Chöre und ein Frauenchor.

22) Diese Zahl gilt für aktive und passive Mitglieder, 7094 aktive, 6876 passive und 331 Damen.
Stimmenverhältnis: 1631 = 1. Tenor, 1767 = 2. Tenor, 2041 = 1. Baß, 1655 = 2. Baß

23) Im Protokoll der außerordentlichen Generalversammlung am 29. Juni 1913 in Frankfurt a.M. werden keine Zahlenangaben gemacht, aber es wird von einer Zunahme der Bewegung innerhalb der beiden letzten Jahre um 37,06 % gesprochen, wovon 16 % auf die aktiven Sänger entfallen. Demnach müßten etwa 25 Vereine mit rund 1500 Mitgliedern aufgenommen worden sein. Die Zahl der Frauenchöre ist von einem auf sieben gestiegen. Archiv Vch. Union

24) Fest- und Jubiläumsnummer der "Volksstimme" 1929, S. 73, Aufsatz Max Bartsch.

25) Der Verein bestand aus 25 Mitgliedern.

26) Bei Gründung gehörten dem Verein 18 Sänger an, die sich auf folgende Berufsgruppen verteilten: Buchdrucker, Buchbinder, Schreiner, Schneider und Schuhmacher.

27) Fest- und Jubiläumsausgabe der "Volksstimme" 1929

28) Ihm gehörten in erster Linie Schneidergehilfen an.

29) Bei Gründung waren es 12 Sänger.

30) Der Anlaß zu dieser Gründung war wohl, daß in Oberrad, wo die gewerkschaftliche Bewegung stark entwickelt war, zwar sieben "bürgerliche", aber kein Arbeitergesangverein bestand.

31) Er hatte "unter Polizeischikanen besonders zu leiden". Sämtliche Übungslokale wurden ihm entzogen, und die Zahl der Sänger ging stetig zurück. Deshalb beschloß die Mitgliederversammlung, einen neuen Arbeiter-Gesangverein unter neuem Namen zu gründen. Vgl. "Volksstimme" 1929 Fest- und Jubiläumsausgabe.

32) Der Verein übernahm die Statuten der "Gleichheit", schloß sich zunächst nicht dem "Lassalle"-Bund an, was in erster Linie auf

finanzielle Schwierigkeiten zurückgeführt wird und trat später dem "Rhein-Main-Gau" bei.

33) Die "Bäckereiarbeiter" hatten nach einem erfolgreich durchgeführten Streik erreicht, daß der Kost- und Logiezwang bei dieser Berufsorganisation gefallen war. "Damals hatte dieser Berufsgesangverein der Nachtarbeit wegen eine Berechtigung". Fest- und Jubiläumsausgabe der "Volksstimme", 1929.

34) 1919 verbinden sich die "Buchdrucker" mit dem Verein "Gutenberg", dessen Name beibehalten wurde. Nach 1945 schließen sich "Erato" und "Gutenberg" zu "Erato-Gutenberg" zusammen. 1955 löst sich dieser Verein endgültig auf.

35) Darüber mehr in Abschnitt III/B - "Einzelzelle".

36) Einige Übungslokale sind namentlich überliefert. Siehe Anhang, Nr.27

37) Er dirigierte nach Friebel die "Lassallia" und das von ihm gegründete und nach ihm benannte "Kaiser-Quartett", ferner die "Amicitia" und die "Freie Sängervereinigung Sachsenhausen".

38) Er war Dirigent bei "Vorwärts" und "Gleichheit".

39) Er war der einzige ausgebildete Musiker. Die Leitung des Chores "Union" hatte er bis 1913 und führte denselben zu beachtlichen Leistungen im Raum Frankfurt a.M. Vgl. Kapitel III/B

40) "Immergrün" wurde von dem Konditor Hans Heusler "mit der Geige" geleitet.

41) Vgl. 11. Generalversammlung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, Rhein-Main-Gau, 9. April 1911, in Frankfurt a.M. Geschäftsbericht und Protokoll. Archiv Vch. Union.
Diese Summe stimmt nicht mit der Summe der Chöre überein. Leider wird nicht angegeben, wieviel Dirigenten mehr als einen Chor leiten.

42) 38 Vereine zahlten zwischen 4,- und 10,- M.
90 Vereine zahlten zwischen 10,- und 20,- M.
56 Vereine zahlten zwischen 20,- und 30,- M.
16 Vereine zahlten zwischen 30,- und 40,-M.
5 Vereine zahlten zwischen 40,- und 50,- M.
1 Verein zahlte 70,- M.
2 Vereine zahlten 100,- M. bei zwei Proben wöchentlich.

43) Auszug aus dem Protokoll zur 11. Generalversammlung 1911 in Frankfurt a.M.: "Die kleineren Landvereine sind die Träger der Partei ... Bei ihren bescheidenen Mitteln können sie sich keinen tüchtigen Dirigenten verschaffen. Wie soll ein Verein mit 40 Mitgliedern das Geld dafür erschwingen?".

44) In der 11. Generalversammlung 1911, Frankfurt a.M., wird über die Aufnahme eines Vereins verhandelt und als Ablehnung angeführt: ".. daß hier am Ort schon genügend größere Arbeiter-Gesangvereine bestehen und es nicht anhängig ist, hier noch mehr kleinere Arbeiter-Gesangvereine zu haben ..." Es wird auf die günstigen Straßenbahnverbindungen verwiesen und vorgeschlagen, sich mit einem Arbeitergesangverein eines benachbarten Stadtteils zusammenzuschließen. Die Aufsplitterung in kleinere Vereine sollte unter allen Umständen vermieden werden. Die Aufnahme kommt dann nur zustande, weil der Stadtteil bereits 4000 Einwohner umfaßt und geplante Bauvorhaben eine beträchtliche Vergrößerung erwarten lassen.

45) Diese Angaben werden in allen Unterlagen nur einmal gemacht. Vergleiche waren deshalb nicht möglich.

46) Auszugsweise aus dem Protokoll zur 11. Generalversammlung 1911 in Frankfurt a.M. Archiv Vch. Union

47) Dies war 1905 im Anschluß an ein Konzert des Vch. Union.

48) Wie die Entwicklung zeigt, war es tatsächlich der äußere Anstoß. Das Beispiel "Alpenröschen" zeigt, daß ein Bedürfnis vorhanden war. Nur gab es naturgemäß Schwierigkeiten durch das bestehende Vereinsgesetz.

49) Vgl. Jubiläumsausgabe der "Volksstimme", 1929. Aufsatz M. Bartsch.

50) Vorwort zum Konkurrenz-Singen am 20. April 1908:
"Zum Schluß noch einige Worte über den Zweck. Jeder nur halbwegs erfahrene Sänger weiß, wieviel seichte Ware gerade in der Gesangsliteratur tagtäglich auf den Markt gelangt, die von den Vereinen für teures Geld gekauft und gelernt wird, während alte schöne Sachen, wie unsere Volkslieder etc., achtlos beiseite gelassen werden. Und da für das Volk das Beste gerade gut genug ist, so muß den Vereinen von Zeit zu Zeit von Sachverständigen, die das gleiche Bestreben haben, gesagt werden, wie sehr in dieser Hinsicht noch gesündigt wird. Also nicht zur Befriedigung irgendwelchen Ehrgeizes sollen unsere Konkurrenz-Singen dienen, sondern zur Hebung und Förderung der allgemeinen Volksbildung - gewiß ein Ziel, das des Strebens wert ist. Deshalb rufen wir unseren Sängern zu, sich in diesem Streben nicht durch etwaige Nörgler irremachen zu lassen."

51) Auszug aus "Konkurrenz-Singen des Arbeiter-Sängerbundes für den Rhein-Main-Gau" - Volksstimme Nr. 93, 1908:
"In unserer Zeit hat ja ein Gesangverein aufgehört, ausschließlich in Unterhaltungszwecken und zur Verschönerung von Festlichkeiten eine allerseits befriedigende Wirkung auszuüben; aus allen den geselligen Vereinigungen, die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts begründet wurden, um durch gemeinschaftlichen Gesang eine engere Verbindung im gesellschaftlichen und seelischen Leben der Mitglieder hervorzurufen, haben sich Vereine entwickelt, die künstlerische Gesichtspunkte energisch verfolgen und sich auch ihrerseits in den Dienst der großen und unserem Zeitalter recht eigentümlichen Bestrebung gestellt haben, durch gediegene künstlerische Vorführung die Bildung und die geistige Kultur der Arbeiter zu heben."

52) "Volksstimme" Nr. 93, 1908
"Gerade, wenn die Arbeiter selbst zeigen, wie sehr es ihnen darum zu tun ist, gediegene künstlerische Leistung aus ihrer Mitte hervorgehen zu sehen, wird ihr Streben von allen denkenden Menschen unterstützt werden. Das Bewußtsein, persönlich tätig zu sein an einer künstlerischen Leistung, gibt unendlich mehr Befriedigung und Freude am Kunstgenuß denn das bloße Zuhören. Es gibt nichts Schöneres, als wenn viele im Dienste einer Idee stehen und jeder nach Kräften bemüht ist, im Dienste der Allgemeinheit sein Bestes hingegeben zu haben, wie das gerade im Chorgesang der Fall ist. Da fernerhin zum rechten Genuß jeder Kunst die persönliche Arbeit des einzelnen eine wesentliche Vorbedingung ist, so muß man in diesem Gesichtspunkte die tiefere Einwirkung des Chorgesanges für die künstlerische Aufnahmefähigkeit für alle Mitwirkenden sehr hoch einschätzen."

53) Nähere Angaben waren nicht mehr zu finden, jedoch dürften sie etwa in der Folge den gebräuchlichen Liedertagen von heute ähneln.

54) Er fand im großen Saal des Gewerkschaftshauses in Frankfurt a.M. statt. Als Kritiker waren die Herren Geis und Seibert aus Wiesbaden, sowie Herr Karl Kern aus Frankfurt a.M. bestellt.

55) Genauere Angaben über die beiden ersten Konkurrenz-Singen lagen nicht mehr vor. Deshalb können auch die Namen der Kritiker nicht angegeben werden.

56) Vgl. Bericht über das Konkurrenz-Singen des I. Bezirkes des Arbeiter-Sängerbundes für den Rhein-Main-Gau. Abgehalten am Ostermontag, 20. April 1908, im großen Saal des Saalbaues. Archiv Vch. Union

57) Vgl. Bericht von der II. Gaugeneralversammlung 1906. Archiv Vch. Union

58) Vgl. Bericht über das Konkurrenz-Singen 1908. Archiv Vch. Union

59) Es waren 33 Vereine mit etwa 1250 Sängerinnen und Sängern.

60) Als Kritiker waren Prof. Fleisch, Musikdirektor Glück und Musikdirektor Parlow bestellt.

61) Es wurde in fünf Abteilungen gesungen. Diese richteten sich nach der Stärke der Chöre: Bis 30, 30-40, 40-60, über 60 und gemischte Chöre.

62) Silcher zweimal, die anderen nur je einmal

63) Gemeint sind: mangelhafte Aussprache, Dialektsingen, uneinheitliche Tongebung, schleppende Tempi, mangelnde Beachtung der Vortragszeichen, Intonation und zu starke Betonung der Endsilben. Archiv Vch. Union

64) "Auch die Wahl der oft zu schwierigen Chöre dürfte an diesem ungünstigen Resultat Schuld tragen. Unter den 48 Chornummern waren - ein recht betrübliches Zeichen - nur zwei Volkslieder vertreten. Gerade das Volkslied - und wohl kein anderes Volk verfügt über einen solch reichen Schatz an herrlichen Volksliedern - sollte den Grundstock aller Männergesangvereine bilden und würde auch viel eher der Leistungsfähigkeit der meisten hier in Betracht kommenden Vereine entsprechen, wie viele der vorgetragenen Kunstchöre recht zweifelhaften Wert sind." Archiv Vch. Union

65) "Die drei gemischten Chöre zeigten einen recht frischen und gesunden Chorklang und waren namentlich in der Intonation den meisten Männerchören bedeutend über. Auch hatten sich dieselben entsprechende und gut zu bewältigende Kompositionen gewählt." Archiv Vch. Union

66) "Volksstimme" Nr. 93, 1908, Titel: "Das Konkurrenz-Singen des Arbeiter-Sängerbundes."
"Die seichte Liedertafelei mit ihren künstlerisch wertlosen Kompositionen von patriotischen und volkstümlichen Texten kann naturgemäß in den Arbeitervereinen keine Pflanzstätte finden. Daher waren mindestens die Hälfte aller vorgesungenen Chöre künstlerisch wertvoll. Das wäre das erste erfreuliche Kennzeichen dieser Veranstaltung. Weiterhin war der Gesamteindruck durchaus erfreulich.. es wurde mit wirklichem Verständnis gesungen - nicht geschrien, sondern gesungen".

67) Vor allem scheint hier wesentlich, daß der Bericht über das Konkurrenz-Singen im Druck erschien und als Broschüre allen Teilnehmern zugängig gemacht werden konnte. Eine solche Ausgabe lag hier zu Grunde.

68) Als Kritiker waren Fr. Bothe, Berlin, und die Musikdirektoren A. Glück und H. Rosenmeyer bestellt.

69) Es wurde in fünf Gruppen gesungen: Bis 30, 30-45, 45-80, über 80 Sänger und gemischte Chöre. Die einzelnen Gruppen waren ziemlich gleichmäßig beschickt: 6, 7, 6, 5, 3 gemischte Chöre.

70) 1. Gruppe (über 80 Sänger) "Frühlingslied" von J. Dürrner
2. Gruppe (46 - 80) "Ermunterung" von B. Throfe
3. Gruppe (30 - 45) "Frühlingsahnung" v. C.M.v. Weber
4. Gruppe (unter 30 Sänger)"Am Heimweg" von R. Trunk
gemischte Chöre hatten keinen Pflichtchor.

71) Beethoven, Schubert, Abt, Gastoldis "Amor im Nachen" für Männerchor bearbeitet. Silcher und Rietz je zweimal, Hegar viermal, Uthmann und Curti je einmal.

72) "Ein auffälliger Mangel an Vertiefung in die Aufgabe machte sich bei der überwiegenden Zahl der Vereine geltend."
Bericht über das Konkurrenz-Singen, am 10. Sept. 1911.
Archiv Vch. Union

73) "Auffassungssünden": "Das Notenbild ist für korrekte Darstellung der bestimmende Faktor. Erst die Noten, dann der Text... Nie darf ein Wort den Ton überwuchern und zu einem vollständigen Heraustretenlassen des dichterischen Körpers aus der musikalischen Hülle verleiten".

74) "Vom Taktschlagen": "Kreisrunde Bewegungen sind zu vermeiden. Der Taktschlag bewegt sich in klaren, unverkennbaren Linien."
Bericht über das Konkurrenz-Singen 1911. Archiv Vch. Union

75) In der "Deutschen Arbeiter-Sänger-Zeitung" Nr. 41, 1911, schreibt Fr. Bothe in einem Bericht über das Konkurrenz-Singen von 1911: "...das geradezu glänzende Stimmenmaterial überraschte mich, und der kolossale Fleiß, den die Vereine bewiesen, war bewunderungswürdig."

76) Aus demselben Bericht: "Solchen Quark, wie die weiter oben angeführten Schmarren, gibt unser Verlag nie heraus.(Kern, Wengert, Bastyr) ...Aussprachefehler und falsche Mundstellung beim Singen, was zu tonlichen Verzerrungen führte."

77) Viermal Kompositionen von Mendelssohn-Bartholdy, je eine von R. Schumann und M. Hauptmann.

78) "Deutsche Arbeiter-Sänger-Zeitung" Nr. 41, 1911, Aufsatz Fr. Bothe:
"Aber wenn ich die Chorleistungen in anderen Gauen unseres Bundes, wie Leipzig, München, Nürnberg, Jena und Berlin, mit denen Frankfurts vergleiche, so bin ich doch überzeugt, daß sich die Frankfurter mit den genannten noch nicht messen können. Nur einige Vereine sind auf dem Wege, etwas wahrhaft Künstlerisches zu erreichen, u.a. der gemischte Chor Vch. Union."

79) Vgl. Berichte über die Konkurrenz-Singen 1908 und 1911.
Archiv Vch. Union

80) Es lagen mir als Vergleich die Archivbestände der "Bruderkette" und des "Volkschors Union" vor. Für die Union habe ich mich aus verschiedenen Gründen entschlossen:

1. reichten die Unterlagen über die "Bruderkette" nur bis 1914,
2. handelt es sich bei der "Union" um einen gemischten und einen Männerchor.
3. zählt der Chor zu den größten seiner Art in Frankfurt a.M.
4. kann er bis zur Gegenwart nachgewiesen werden.
5. sind seine Leistungen nach 1918 so, daß sie innerhalb des Bundes als "vorbildlich" angesehen werden.

81) Fest- und Jubiläumsnummer der "Volksstimme" 1929, S. 73, Aufsatz M. Bartsch: "Die Mitglieder gehörten den fortschrittlichen Berufen an: Buchdrucker, Schreiner, Buchbinder, Schneider, Schumacher ... Der Konditor Hans Heusler studierte mit der Geige den 18 Sängern die Chöre ein."

82) Der Gedanke mag in erster Linie vom Wirt der "Wetterau" ausgegangen sein. Er hatte einen guten I. Tenor und nebenbei Interesse an dem Geschäft, zumal die anschließenden "Kneipen" im Übungslokal stattfanden. Archiv Vch. Union

83) Über die Gründung der "Stradella" liegt ein handgeschriebener Bericht vor, dem die entsprechenden Angaben entnommen sind. Archiv Vch. Union

84) Archiv Vch. Union

85) "Immergrün": Statuten vom 30. August 1879, § 1 a Zweck: Pflege des Gesangs mit geselliger Unterhaltung.

"Stradella": Statuten § 1, 1887
Zweck des Vereins ist die Ausbildung und Pflege des vierstimmigen Männergesangs nebst geselliger Unterhaltung. Archiv Vch. Union

86) Beschluß des Vereins vom 29.7.1891: Es wurden auf den 29. Juli die Mitglieder schriftlich eingeladen, um über den Antrag betreffend Anschluß an den Arbeiter-Sängerbund "Lassallia" abzustimmen. Der Antrag ward nach heftiger Debatte, und nachdem verschiedene Mitglieder ihren Austritt erklärten, angenommen und Herr Fischer als Vertreter des Vereins gewählt.
Frankfurt a.M., 29.7.1891, H. Linkmann, Schriftf.

87) Jubiläumsausgabe der "Volksstimme" 1929, S. 73:
"Im Jahre 1899 arbeiteten in der Molzahnschen Schreinerwerkstatt Sänger vom 'Immergrün' und der 'Stradella'. Hier wurde der Gedanke geboren, die beiden Vereine zu verschmelzen."

88) Statuten des A.G.V. Union Frankfurt a.M. 1899, § 1: "Der Zweck des Vereins ist die Ausbildung des Männerchorgesangs nebst geselliger Unterhaltung. Dieser Zweck soll erreicht werden durch gediegenen Gesangsunterricht und gesellige Zusammenkünfte der Mitglieder nebst Familie".

89) Aufruf des Vorstandes der "Union" im Januar 1903 zur Werbung neuer Mitglieder. Er ist überschrieben mit "Werther Genosse (!) und Sangesbruder".

90) Auszug aus der Klageschrift des Bezirksausschusses zu Wiesbaden, Titel: "Im Namen des Königs":..."daß der Verein nicht nur unter dem Deckmantel der Gesangspflege, sondern offen die Bethätigung einer scharf ausgeprägten politischen Gesinnung und eine Einwirkung auf öffentliche Angelegenheiten bezwecke. Der Verein unterliegt somit den Vorschriften des § 2 des Vereinsgesetzes..."

91) Die Feier wird am 29. Juni 1900 vom "Ausschuß für Volksvorlesung in Frankfurt a.M. III. Bornheim" veranstaltet. Gesungen werden: "O, Schutzgeist"-Mozart, "Morgenlied"-Rietz, "Liedeslust"-Suchsdorf. Archiv Vch. Union

92) Vgl. Festbuch, Archiv Vch. Union

93) 1900 gehörten dem Verein 119 Mitglieder an, davon 83 aktive
1901 gehörten dem Verein 130 Mitglieder an, davon 86 aktive
1902 gehörten dem Verein 171 Mitglieder an, davon 86 aktive

Auszug aus einer Mitgliederstatistik des Bundes von 1902.

94) In ähnlicher Form wird die Veranstaltung am 25. Dezember 1902 durchgeführt. Auch hier wieder zwei Teile: I. Teil Konzert, II. Teil Humoristische Unterhaltung.

95) Im ersten Teil waren elf Nummern, von denen der Chor sechs bestritt. Im zweiten Teil waren sieben Nummern, die mit Humoristisches Potpourri, Humoristisches Duett, Humoristisches Quartett, Humoristisches Gesamtspiel und Humoristischer Vortrag überschrieben waren.

96) Es wurde in Verbindung mit der Hofmannschen Konzertkapelle Frau Rosa Ginster (Sopran) und Herrn F. Leunig (Violine) gegeben, umfaßte elf Nummern, wovon der Chor fünf bestritt, während vier weitere Nummern durch Solisten aus dem Verein gegeben wurden.

97) In derselben Art wird auch das Konzert am 29. Oktober 1904 durchgeführt.

98) Im Jahre 1905 muß der Verein ebenfalls ein Konzert gegeben haben, über das jedoch jegliche Unterlagen fehlen. Es findet sich lediglich ein Brief des Musikkritikers Dr. O. Liebknecht.

99) Dieser Kunstkommission gehörten an: Frau Rosa Ginster - sie wirkte bisher in allen Konzerten des Vereins als Solistin mit -, der musikalische Leiter P. Ginster, Dr. O.Liebknecht, Musikkritiker, Frau Dr. Liebknecht, Fr. Meyer, der I. Vorsitzender des Chores, und Dr. M. Quarck.

100) Veröffentlicht in der "Volksstimme" vom 16. Jan. 1906. Außerdem hatte Dr. Liebknecht diese Meinung bereits in einem Handschreiben vom 12. XI. 1905 dem Chor mitgeteilt.

101) Beschluß der Generalversammlung vom 28. Januar 1906: Aufruf an alle sangesfreudigen Frauen und Mädchen der Arbeiterklasse von Frankfurt a.M.

102) "Volksstimme" vom 8. März 1906: Konstituierende Generalversammlung des A.G.V. Union und des gemischten Chores "Alpenrose".

103) "Der A.G.V. 'Union', hier, ist auf Grund des Erkenntnisses des Bezirksausschusses zu Wiesbaden vom 29.11.1900 als ein politischer Verein anzusehen und fällt somit unter das Vereinsgesetz vom 11.3.1850. Nach § 8 des Gesetzes a.a.O. dürfen weibliche Personen als Mitglieder nicht aufgenommen werden. Es kann somit Ihrem Gesuch vom 27.III.06 nicht stattgegeben werden. Der Polizei-Präsident".

104) "Der Männerchor bleibt in derselben Weise wie bisher weiter bestehen, und es ist zu hoffen, daß derselbe auch immer weiter Fortschritte macht". Vgl. "Volksstimme" vom 8. März 1906

105) "Als nächste größere Aufgabe für den Chor ist die Einstudierung des von A. Romberg vertonten Schillerschen Gedichtes "Die Glocke"

vorgesehen. Daneben wird die Pflege unserer schönen Volkslieder etc. natürlich nicht vernachlässigt werden". Handzettel "Einladung zum Beitritt in den Vch. Union".

106) Das wird nicht allein mit der Gründung des gemischten Chores erklärt werden können, sondern durch die Vielzahl der gegebenen Konzerte und die Verbesserung ihrer Qualität.

107) Nr. 3 "Entflieh mit mir", "Es fiel ein Reif" "Auf ihrem Grab" von Mendelssohn-Bartholdy und "Schön Rotraut", "Schön Blümlein" von R. Schumann.

108) Dem Programm angehängt war eine Biographie Schumanns und ein Aufsatz "Einiges über seine Stellung als Musiker und seine Werke". Programm siehe Anhang, Nr. 28

109) Siehe Anhang, Nr. 29

110) Am 21. März 1908 im Bürgersaal in Bornheim. Das Referat wurde von Karl Werner, Musikschriftsteller, gehalten. Er übernahm nach P. Ginster die Leitung der "Union".

111) Am 17. Januar 1909 ein "Unterhaltungsabend".
Im Juli war die "Liedertafel Lassallia"-Stuttgart und im August der Frauen- und Mädchen-Chor "Vorwärts"-Barmen zu Besuch beim "Volkschor". Mit beiden Besuchen war ein Konzert verbunden. Am 25. Dezember ein"Weihnachtskonzert", bei dem alle Chorgruppen beteiligt sind.

112) Siehe Anhang, Nr. 30

113) "Volksstimme", 4.10.1909:
"Der gemischte Chor 'Union' legte bei diesem ersten größeren Werk, das der seit 10 Jahren bestehende Verein sang, seine Feuerprobe ab, und zwar mit nachdrücklichem Erfolg, der im wesentlichen dem Eifer, den alle Mitglieder in den letzten Proben bewiesen, zu danken ist. Hinsichtlich des schönen Chorklangs und guter Aussprache hat der gemischte Chor gute Fortschritte gemacht. Hoffentlich arbeitet der Chor in dieser Beziehung fleißig weiter".

"Frankfurter General-Anzeiger, 4. Okt. 1909:
"Man merkte wie gern und eifrig der ganze Chor bei der Sache war und wie er sich erfolgreich bemühte, der Melodik des Werkes zu frischem und nach Möglichkeit charakteristischem Erklingen zu verhelfen".

114) Am 1. Oktober 1910 im Saalbau mit einem Programm, das Frauen-, Männer- und gemischten Chor umfaßte.

Am 24. November 1911 mit einem "Mendelssohn-Abend" in Verbindung mit dem "Arbeiter-Bildungs-Ausschuß" im großen Saal des Kaufmännischen Vereinshauses.

Am 9. März 1913 ein "Volkskonzert" im Saal des "Hotel Kasino" in Ffm.-Höchst, das ebenfalls vom "Arbeiter-Bildungs-Ausschuß" ausgerichtet worden war und in dem Frauen-, Männer- und gemischter Chor mitwirkten. Anhang, Nr. 33

1914 hatte der "Arbeiter-Bildungs-Ausschuß" die Chöre noch zweimal verpflichtet: Am 6. März im Saal des Kaufmännischen Vereins zu einem "Mozart-Abend" und am 15. März in Darmstadt im großen Saal der Turngemeinde zu einem "Liederabend".

Am 25. April gab der Chor im Saalbau "Weiße Lilie" in Bornheim sein letztes Konzert vor Ausbruch des Krieges mit dem Titel "Frühjahrskonzert". Siehe Anhang, Nr. 31

115) Neben den gemischten Chören der Frankfurter Vereine "Union", Bruderkette" und "Sängerkreis" wirkte der gemischte Chor "Union"-Langendiebach mit.

116) "Deutsche Arbeiter Sängerzeitung" Nr. 40, 1911: "Einen gemischten Chor aus Arbeiterkreisen von nahezu 1000 Stimmen Stärke hat Deutschland noch nicht gesehen. Der Jubel und die Begeisterung der 30 000 Zuhörer war der beste und schönste Beweis, daß die gewagte künstlerische Aufgabe restlos geglückt ist."

117) Gemischte Chöre der A.G.V. "Bruderkette", "Sängerkreis" und "Union", Frankfurt a.M., sowie der Frauenchor "Lyra"-Offenbach. Siehe Anhang, Nr. 32

118) Der "Judas Maccabäus" wurde unter der Bezeichnung "Volkskonzert" am 26. Oktober 1913 im Saalbau aufgeführt. Folgende Solisten wirkten mit: Frau Gentner-Fischer (Sopran), Frau Schick-Nauth (Alt), Herr Forchhammer, Wiesbaden (Tenor), Herr Naumow (Baß), Orgel: Ed. Gelbart, Klavier: Nußpickel und das Palmengarten-Orchester.

119) Eine Abrechnung über das Konzert war in den Archivbeständen des Vch. Union leider nicht mehr zu finden. Jedoch geben die 30 000 Zuhörer bei der ersten Aufführung in der Festhalle ein Bild davon, in welchem Ausmaße in der Unterschicht bereits ein Interesse für derartige kulturelle Veranstaltungen vorlag; zumal der Chor in diesem Falle auch auf die propagandistische Unterstützung der Sozialdemokratischen Partei, der Gewerkschaften und anderer Arbeiter-Organisationen rechnen konnte.

120) Zwei Konzerte 1915. (Keine näheren Angaben) Zwei weitere Mitwirkungen bei konzertähnlichen Veranstaltungen in demselben Jahr. Für die Zeit bis 1918 finden sich dann keine Unterlagen mehr.

121) Festschrift und Jubiläumsnummer der "Volksstimme" 1929, S. 73: "Mit der Revolution fiel auch das Vereinsgesetz, und damit kamen auch die letzten polizeilichen Schikanen in Wegfall".

122) Vgl. Jahresberichte des Bezirkes I Groß-Frankfurt Archiv Vch. Union

123) a.a.O.

124) Aufstellung s. Anhang, Nr. 34

125) Zusätzlich werden den Vereinen auch wieder Kritiken zugeschickt.

126) Am 29. Mai 1921 im Saalbau: Wertungssingen des I. Bezirkes, Rhein-Main-Gau im D.A.S.
Am 7. Mai 1922 im Saalbau: Wertungssingen des Rhein-Main-Gaues im D.A.S.
Hierzu lag ein Zeitungsbericht vor (Name unbekannt), in dem es hieß: "Der Deutsche Arbeitersängerbund, die größte Sängervereinigung Deutschlands, kann stolz auf die großartigen Leistungen seiner Vereine sein." Archiv Vch. Union
Am 13. Mai 1923 im Saalbau: Wertungssingen des Rhein-Main-Gaues im D.A.S.

127) Am 29. Juni 1924 Liedertag des Rhein-Main-Gaues, aus Anlaß des 50-jährigen Bestehens des D.A.S. Jeder Chor trat mindestens mit zwei Chören in Erscheinung, die gemischten Chöre sehr oft noch mit getrennten Männer- und Frauenchören. Da die Veranstaltung den Charakter eines Konzertes hatte, wurde keine Bewertung gegeben.

128) Für ähnliche Veranstaltungen zwischen 1925 und 1933 scheint es sich in erster Linie um eine Konzession des Bundes an solche Chöre gehandelt zu haben, die an den großen kulturellen Veranstaltungen nicht teilnehmen können und die auf diese Weise ihre Leistungen beweisen wollen.

129) Vgl. Anhang, Nr. 36

130) Vgl. Anhang, Nr. 37

131) Zwei Chöre von Beethoven und Schubert, je einer von Abt und Weber. Acht Chöre von Hegar und neun von Silcher. "Minnelied" nach Adam de la Hale wird dreimal gesungen. Ein Chor von Zöllner und neun Uthmann-Chöre.

132) Vgl. Anhang, Nr. 38

133) Als Unterlagen dienten die Wertungssingen von 1921, 1922, 1923 und der Liedertag von 1924.

134) "Arbeiter-Zeitung", Organ der Kommunistischen Partei Deutschlands, 22. November 1932, Titel: Volkschor Union. Die Jahreszeiten, anläßlich des 200. Geburtstages Joseph Haydns. "Daß sehr viele Konzertbesucher noch während des Schlußsatzes fluchtartig den Saal verließen, kann man bei d e m Text begreifen und dürfte nun endlich die 'Union' zum Denken veranlassen. Daß sich Arbeiterinnen und Arbeiter für eine solche Sache hergeben, ist reichlich schwer zu verstehen, daß der Volkschor aber seit Jahren seinen Freunden und Bekannten eine solche Kost vorsetzt, ist, gelinde gesagt, unentschuldbar. Das läßt sich nicht einmal mit dem Wort "Kunst" entschuldigen. Es wäre schlimm, wenn proletarische Kultur nichts anderes zu bieten hätte und nirgends sonst anknüpfen könnte als bei Joseph Haydn."

135) Diese Zahlen sind dem "Rechenschaftsbericht für den Rhein-Main-Gau des D.A.S., vom 1. Jan. - 31. Dez. 1931, entnommen. Für das Jahr 1932 gibt es keinen Bericht mehr. Archiv Vch. Union

136) Aus "Mitteilungen des I. Bez. des Rhein-Main-Gau im D.A.S.", Nr. 11, 1. XI.27, II. Jahrg. Archiv Vch. Union

137) Aus "Mitteilungen des I. Bez. des Rhein-Main-Gau im D.A.S.", Nr. 8/9. Aug./Sept. 1928, III. Jahrg. Archiv Vch. Union, vgl. Anhang, Nr. 39

Nicht einbegriffen sind zwei Vereine aus Nied und Griesheim, die offensichtlich nach einer Neuordnung dem Bezirk Höchst zugeteilt waren.

138) Die Zahlen über den I. Bez. sind dem "Rechenschaftsbericht Rhein-Main-Gau im D.A.S., 1. Jan. 1929 - 31. Dez. 1931", erschienen am 17.4.1932, entnommen. Archiv Vch. Union

139) Wertungssingen des Rhein-Main-Gaues im D.A.S. am 15. Mai 1927 im Saalbau. Vom I. Bez. waren beteiligt: "Maiengruß"-Niederrad, Vch. Union, Vch. Griesheim und Vch. Harmonia-Höchst.

140) Gau-Kritiksingen des Rhein-Main-Gaues im D.A.S., am 10. Mai 1931 im Saalbau. Vom I. Bez. nahmen teil: Freie Sängervereinigung Fechenheim, Vch. Union, Vch. Griesheim, Vch. Harmonia Höchst.

141) Jeder Chor hatte zwei Lieder zu singen.

142) Programm siehe Anhang, Nr. 40

143) 19 mitwirkende Vereine, davon 11 Männerchöre, 5 gemischte und 3 Frauenchöre. Als Kritiker war Michael, Berlin, Mitglied des Musikbeirates im D.A.S., bestellt.

144) "Diese Werke sollten nicht auf unseren Programmen erscheinen. Wir haben im D.A.S. viel schönere Lieder...". Kritik von Michael, Berlin, im Archiv Vch. Union. Es handelt sich um "Abendfriede am Rhein" von Heumann und "Wie's daheim war" von Wohlgemuth.

145) Arbeiter-Gesangverein Kreuznach "Das Lied vom Arbeiter" von Schneider.

146) Sie werden hier berücksichtigt, weil der Kritiker - Michael - sie nicht beanstandet. Wahrscheinlich ließ man sie als Beispiel für gute Musik gelten, um die Sänger mit alter Vokalmusik vertraut zu machen. A.G.V. Kreuznach "Fahren wir froh im Nachen" von Gastoldi, Männerchor des Vch. Ober-Roden: "Innsbruck" von Isaac.

147) Chorgemeinschaft "Union" mit Knöchel "Auftakt" und Lendvai "Brügge". "Abschied" von Scherchen wurde von dem Männerchor der Chorgemeinschaft Sindlingen gesungen.
Programm vgl. Anhang, Nr. 41

148) Rechenschaftsbericht des Rhein-Main-Gau im D.A.S. vom 17.4.32, vgl. Aufstellung im Anhang, Nr. 42
Der Bericht spricht von "Chor-Orchester-Aufführungen". Es handelt sich aber hier zum Teil um a-cappella-Kompositionen. Für einen Teil der Werke konnte nicht mehr der Komponist festgestellt werden.

149) "Sozialistische Kultur- und Bildungsarbeit", Aufsätze, Programme und Einführungen zum sozialistischen Kulturtag am 28. Sept. 1929 in Ffm.
Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung Frankfurt a.M. Winterprogramm 1929/30, Druck: Union-Druckerei, Frankfurt a.M. Aufsatz "Aus einer südwestdeutschen Großstadt" von "Q"

150) Aufsatz von Dr. Epstein-Frankfurt a.M., dem Leiter des Bundes für Volksbildung, vgl. Anhang, Nr. 43

151) "Wie der Bund für Volksbildung seine Stellung auffaßt, hat er kürzlich wieder in einer Kundgebung festgelegt, wonach er politisch und konfessionell neutral ist, aber unzweideutig gerichtet auf den Aufstieg der arbeitenden Klassen".
Dr. Epstein, Aufsatz: "Ausstellung des Frankfurter Bundes für Volksbildung" in "Sozialistischer Kulturtag, 1929"

152) Die Universität und auch die "Arbeiterakademie" nehmen keinen Anteil an dieser Entwicklung. Letztere hat ein zu "überaus reiches Schulprogramm".
Aus "60 Jahre Frankfurter Bund für Volksbildung 1890-1950", im Herbstlehrplan 1950.

153) Aus "Aus einer südwestdeutschen Großstadt" in "Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung, 1929.

154) Es wurden noch Goethe- und Heine-Feiern und eine Revolutionsfeier am 9. November abgehalten.

155) Darunter je einer über Kommunalpolitik, Philosphie, Literaturgeschichte, Finanzen, Rechtspflege und Musikpflege. Außerdem Marx- und Hauptmann-Feiern in verschiedenen Distrikten.

156) Neben einem Kleist-Abend, einer Bebel-Feier und einem musikalischen Künstler-Abend im Saalbau, waren die Themen der Kurse: Geschichte, Literatur, Wirtschafts- und Währungskunde, sowie Staatsbürgerkunde.

157) Hinzu kommt, daß die Führungsgremien der S.P.D. in Frankfurt a.M. eine gewisse oppositionelle Haltung gegen den Parteivorstand Deutschlands einnehmen. Dies wird zurückgeführt auf die allgemein labile Haltung der Partei. Innerhalb der S.P.D. wird dieser als "Frankfurter Kreis" bezeichnet. Die Forderungen, die von hier kommen, sind: Lebendige Demokratie, Anpassung an die gegebenen Verhältnisse unter Zugrundelegung festgelegter parteipolitischer Grundsätze (Republikanisierung der Reichswehr, Abschaffung der Klassenjustiz, Durchführung der 20 Thesen der Gewerkschaften).

Diese Angaben stammen von älteren Parteifunktionären und müssen in ihrer Bedeutung als Ganzes betrachtet werden, weniger als einzelne Punkte, die in diesem Zusammenhang auch bedeutungslos sind.

158) Programm zur Werbewoche s. Anhang, Nr. 44

159) Vgl. Winterprogramm des Kulturkartells 1929/30 Aufsatz "Aus einer südwestdeutschen Großstadt".

160) Aus dem Jahre 1928 ist eine "sehr niedrige Summe" der Bilanz von 8000,- M. bekannt. Für weitere finanzielle Angaben konnten leider keine Unterlagen gefunden werden.

161) Vgl. Aufsatz "Aus einer südwestdeutschen Großstadt".

162) "Daß man in diesem Rahmen auch die Arbeiterschaft heranzieht, ist selbstverständlich". Aus "Die Arbeitermusik" in "Mitteilungen der Arbeitergesangvereine von Frankfurt a.M. und Umgebung im D.A.S.", 1. Aug. 1927, 11. Jhg., Nr. 8

163) Programm siehe Anhang, Nr. 46

164) Vgl. Ausschnitte aus verschiedenen Tageszeitungen zu dieser Veranstaltung im Archiv Vch. Union.

165) Dauerkarten für alle sechs Veranstaltungen für 50 Pfennige. Bei einer abschließenden Propagandaveranstaltung war in dem Preis von -,50 M. gleichzeitig der Eintrittspreis für die Ausstellung enthalten.

166) Programm siehe Anhang, Nr. 47

167) Bornheim, Bockenheim, das "Kamerun-Viertel" hinter dem Hauptbahnhof, sowie der letzte Teil der Hanauer Landstraße.

168) Aus "Aus einer südwestdeutschen Großstadt".

169) Eine "Reichstagung des deutschen sozialistischen Kulturbundes" muß bevorgestanden haben, denn in dem Aufsatz "Aus einer südwestdeutschen Großstadt" heißt es: "Eine große Anzahl von Fragen harrt ihrer gemeinsamen Lösung durch die Reichsvereinigung, von der Organisation der Kurse, die wahrscheinlich schulmäßig organisiert und ausgebaut werden müssen, bis zur stärkeren Heranziehung des Filmes sowie des Rundfunks."

170) Man findet immer wieder folgende Hinweise: " Mancher Erfolg ist erzielt, größere gegen den alten Schlendrian müssen noch erzielt werden." Oder zu den Kammermusikabenden: "Leider überwiegen an diesen Abenden die kleinbürgerlichen Elemente", u.ä.

Alles gipfelt immer in der Erkenntnis: "Wir werden sehr gerne lernen."

171) Aus dem Begleitwort von Stadtrat Dr. Michel in dem Programmheft zur "Scenischen Aufführung der Roten Revue" am 8. Nov. 1931 im Schumann-Theater: Aufsatz "Frankfurt und das Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung".

172) Aus "Aus einer südwestdeutschen Großstadt": "In die Benutzung des Rundfunks, dieses mächtigen Mittels zur Beeinflussung indifferenter Massen, ist das Kartell mit diesem denkwürdigen Jahre ebenfalls eingetreten. 17 Vorträge und 5 Feierstunden wurden auf den Wellen des Frankfurter Senders zu Gehör gebracht, darunter eine Maifeier, eine Weihnachtsfeier und eine Gedenkstunde an das Sozialistengesetz. Seit dem 1. August ist im Frankfurter Radio die "Stunde des Kulturkartells" in die "Stunde des Arbeiters" aufgegangen. Gemeinsam mit dem Ortsausschuß des Gewerkschaftsbundes wird jeden Samstag Abend ein Vortrag von 20-30 Minuten zu Gehör gebracht. Gegenwärtig läuft folgende Vortragsreihe: Öffentliche Erziehung zur Gemeinschaft - Der Arbeiter und seine Beziehungen zur Kunst - Festkultur des Arbeiters - Das Arbeiterheim - Arbeiterkonzerte - Sozialistische Kultur -. Außerdem sind Feierstunden in bestimmten Abständen vereinbart (1. Mai, 11. August, Verfassungsfeier, 9. November, Totensonntag, Weihnachten). Das Kartell hofft auf eine allmähliche Ausdehnung dieses wichtigen Arbeitszweiges..."

173) Der "Bund für Volksbildung" übernimmt diese Durchführung und veranstaltet im Winterprogramm an jedem Mittwochabend zum Eintrittspreis von -,30 M. Kammermusikabende, in denen"das Schönste und das Beste, das dem Arbeiter geboten werden kann" gebracht wird.

174) Darüber mehr im IV. Kapitel dieser Arbeit.

175) Zum 1. Mai 1929 "Kreuzzug der Maschine" von A. Wolff
Zum 1. Mai 1931 "Völkerfreiheit" von E. Lendvai
Zum 1. Mai 1932 "Wir" von O. Gerster

176) Hauptthese: "Arbeiterstreben ist Massenstreben"
Zusammenstellung der Chor-Orchesterkonzerte des Kulturkartells siehe Anhang, Nr. 49.

177) Am 8. Dezember 1929 wurde vom "Volkschor Westend" zu seinem Jubiläumskonzert von Telemann "Die Tageszeiten", als Erstaufführung, und von O. Gerster "Der geheimnisvolle Trompeter", als Uraufführung gesungen.

178) Referat von Conr. Broßwitz, dem Leiter und Gründer des Kulturkartells, anläßlich der letzten Generalversammlung des Rhein-Main-Gaues im D.A.S. am 17. April 1932: "Je mehr der Mensch befreit sein wird von den Fesseln einer ungerechten Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung, je mehr die Musik zum Katechismus ihrer Seele wird, desto mehr wird dieselbe zur Heimat unserer großen Meister zurückkehren, nämlich zum Leben". Und doch müsse auch "in der Musik das seelische Erleben der Arbeiter einen Niederschlag finden".

179) Die angeführten Zitate sind dem Referat von C. Broßwitz in der Gaugeneralversammlung vom 17. April 1932 entnommen.

180) M. Bartsch reist z.B. mit dem "Union-Quartett" innerhalb des Gaues zu anderen Vereinen und gibt dort Einführungsvorträge mit musikalischen Beispielen.

181) 236 Berufsmusiker, 1 Musiklehrerin, 62 Lehrer, die Berufe der anderen Dirigenten waren zum größten Teil handwerklich. Vgl. Liste im Anhang, Nr. 48

182) 16 Vereine hatten Mietpreise zwischen 1,- bis 12,- M. zu zahlen. 3 Vereine zahlten 20,- M., 2 Vereine = 25,- M., 2 Vereine = 30,- M, je ein Verein 75,- und 160,- M.
Aus "Rechenschaftsbericht des Rhein-Main-Gaues im D.A.S." vom 17.4.1932, S. 26

183) Die Forderung des D.A.S. lautete, die Dirigenten so anständig zu bezahlen, daß sie freudig ihre Arbeit verrichten. Die meisten der im Rhein-Main-Gau tätigen Dirigenten bekamen monatlich 50,- M. In den größeren Städten scheint die Summe höher gelegen zu haben. Sechs Dirigenten mit 70,- M. monatlich. Je zwei mit 75,-, 80,-, 85,- monatlich und je ein Dirigent mit 90,-, 95,-, 100,- und 120,- M. monatlich.
Aus "Rechenschaftsbericht des Rhein-Main-Gaues im D.A.S." vom 17. April 1932

184) Rottsieper leitete die Chöre: Vch. "Sängerkreis" Ostend (gemischter Chor), A.G.V. "Einigkeit" Oberrad, (gemischter Chor) und A.G.V. "Frohsinn" Preungesheim, Männerchor.

Ehrenreich hatte die Leitung des Vch. Westend, eine der größten gemischten Chorgruppen in Ffm. mit Kinderchor.

Bartsch stand der Chorgemeinschaft "Union" vor, die aus den Vch. "Harmonia" Höchst, Griesheim und "Union"-Frankfurt bestand.

185) So. z.B. A. Martin: Vch. "Vorwärts"-Ffm., gemischter Chor, Vch. Riederwald, gemischter Chor, "Freie Sängervereinigung"-Sachsenhausen, Männerchor

Franz Schmitt: A.G.V. "Erato", Männerchor, "Eintracht"-Seckbach, gemischter Chor und Vch. "Bruderliebe"-Nied, Männerchor

186) Kritik von Michael, Musikbeirat im D.A.S., zum "Gau-Kritiksingen" am 10. Mai 1931: "Der Dirigent Bartsch mag sich mit dem Gesamtlob begnügen, daß er wohl den leistungsfähigsten Chorkörper im D.A.S. besitzt..."

187) Wie aus dem einzig erhaltenen Beleg, einer Eintrittskarte, hervorgeht, kam neben Chorvorträgen für Männer- und gemischten Chor, Vorträgen von Solisten, auch das "Lied von der Glocke" vom Romberg zur Aufführung

188) Frankfurter General-Anzeiger vom 3. Nov. 1919:
"Der Männerchor und gemischte Chor 'Union' hat in seinem Mitgliederbestand augenscheinlich schnell die Wunden zu heilen vermocht, die der Krieg allen künstlerischen Organisationen geschlagen hat. In überaus stattlicher Zahl und mit gutem stimmlichen Material betraten beide Chorvereinigungen in ihrem ersten diesjährigen Konzert das Podium des großen Saals des Saalbaus."

189) Mittagsblatt ohne Datumsangabe:
"Schon die Wahl der Vortragsfolge, wo Namen wie Weber, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy und Loewe mit an erster Stelle standen, bewies den künstlerischen Ernst, von dem der Verein unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten Karl Werner beseelt ist."

190) Frankfurter General-Anzeiger ohne Datumsangabe:
"In allen Nummern konnte man den durch sorgsame, unermüdliche Schulung erworbenen klanglichen Schliff, die klare Aussprache und sinnvolle Deklamation des Chores erkennen."

191) Am 20. Juni 1920

192) Am 31. Oktober 1920, unter Mitwirkung der Frankfurter Bläser-Kammermusik-Vereinigung (Mitglieder des Frankfurter Opernhauses) und Ed. Gelbart, Klavier.

193) Bund für Volksbildung (Ausschuß für Volksvorlesung), Volkskunstabend Winter 1920/21, 17. Nov. (Bußtag):
"Ernste Chorgesänge", Mitwirkende: Anni Betzak (Violine), Schwarz-Mayerhofer, Klavier.

194) Im Programm des Männerchores ein starker Rückgriff auf Vorkriegsliteratur mit Kern, Heim und Dürrner. Die Wahl des gemischten Chores blieb gleich gut.

195) General-Anzeiger, ohne Datumsangabe:
"... der Frauenchor zeigte sich auch in guter Form, wenngleich er nicht die gute Schulung verriet wie sein männlicher Partner... Im gemischten Chor traten einige Schwankungen und stimmliche Unreinheiten zutage..."

Mittagsblatt, ohne Datumsangabe:
"Der Männerchor weiß auch bei stattlicher Entfaltung seine Präzision und Glätte zu wahren, was dem Frauenchor nicht immer gelingen will. Im gemischten Chor kann auch ein absolutes Gehör manchmal im Laufe des Vortrags eine leichte Senkung der Tonart wahrnehmen..."

196) Mitteilungsblatt des Vch. "Union" vom Frühjahr 1921:
"Die durch die Revolution hinweggefegten Polizeischikanen machen es überflüssig, jetzt noch einen doppelten Namen zu führen. Die letzte Generalversammlung beschloß deshalb, daß beide Chöre, Männer- und Frauenchor, unter dem einheitlichen Namen - 'Volkschor Union' - weiterbestehen."

197) "Zum Gedächtnis Peter Ginsters!" "Pilger auf Erden", Mch. von Schubert-Cornelius, "Kleine Lerche", gem. Ch.,von Peter Ginster, "Drei Blätter von der Linde", Mch., von Peter Ginster, "Ave verum", gem. Ch., von W.A. Mozart.
Mitwirkende: Hans Lange, Konzertmeister an der Oper, Violine, Henri Pusch, Klavier, Eduard Gelbart, Klavier.

198) Mitwirkende: Paul Hindemith, Bratsche, Frau E. Lübbecke-Job, Klavier, das "Solo-Quartett des Vereins", am Flügel Eduard Gelbart.

199) Nr. 4 des Programmes: Sonate für Bratsche allein
Nr. 8 des Programmes: Sonate für Bratsche und Klavier, beide von P. Hindemith.

200) Unter "Mitwirkende" erschien nur "Das Solo-Quartett".
Auf dem Programm standen Kompositionen von Kirchl, Kremser, Kern und Eberhardt.

201) Hier auch keine Mitwirkung von Solisten. Von 17 Programmnummern bestritt der Frauenchor acht, das "Quartett" neun.

202) Sonntag, den 7. Januar 1923, in der Paulskirche: "Zugunsten der Altstadtkinder". Mitwirkende: Chr.Fr. Mack, Orgel, und das "Solo-Quartett".

203) Sonntag, den 22. April 1923, im Saalbau. Mitwirkende: Franz Engert, Cello, Gg. Hetzel, Klavier.
Von beiden Veranstaltungen fand sich nur ein Zeitungsausschnitt einer nicht näher bezeichneten Tageszeitung vom 9.1.1923, in dem es hieß:"... besonders über den Leistungen des Frauen- und gemischten Chores schwebte ein günstiger Stern."

204) Regelmäßig erschienen: "Vesper", "Die Himmel rühmen" von Beethoven, "Ave verum" von Mozart, "Abend", "Morgen" von Hegar, ferner die "Volksweisen": "Altes Minnelied" und "Die gebundene Nachtigall", weiter "Barcarole" von J. Offenbach. Die Darbietungen des "Quartetts" bewegen sich etwa auf der Ebene des Programms von 1922, siehe Anhang, Nr. 50

205) Vgl. Konzertprogramm vom 2. Nov. 1919, s. Anhang, Nr. 51

206) Aus "Festschrift zum 25. Jubiläum des Volkschores Union", 1. Mai 1924, Abschnitt: "25 Jahre Arbeiter-Gesangverein Union und Volkschor Union."
1922: "Eine neue Krise setzt ein: Die Inflation. Ein großer Teil der Mitglieder leidet schwer unter Arbeitslosigkeit. Extrabeiträge werden erhoben."
1923: "Die Krise schreitet fort".

207) Der bisherige Leiter Karl Werner, der den Posten 1911 von Peter Ginster übernommen hatte, erkrankte Ende 1923 schwer. Bartsch übernahm Anfang 1924 vertretungsweise die Leitung des Chores. Nach Werners Tod, 1925, wurde aus dieser Vertretung eine feste Bindung.

208) Biographie von M. Bartsch, s. Anhang, Nr. 59

209) Sonntag, den 6. Januar 1924, im Saalbau:
Mitwirkende: Margarete Holtz, Sopran, Hch. Weigand, Klavier.
Samstag, den 24. Mai 1924, im Saalbau:
Mitwirkende: K. Richter, Flöte, Hch. Weigand, Klavier, das "Solo-Quartett".

210) Sonntag, den 10. Februar 1924, im Saalbau:
Mitwirkende: Erna Link, Sopran, Konzertmeister A. Witek, Violine.
Sonntag, den 16. November 1924, im Saalbau:
Mitwirkende: E. Kraus, Violine, K. Möchel, Contrabaß, C. Kretschmar, Klavier.

211) Vgl. Konzertprogramm vom 24. Mai 1924, s. Anhang, Nr. 52

212) Über die Aufführung des Werkes fehlen leider alle Unterlagen. Jedoch gibt es ein Konzertprogramm vom 10. April 1925. Danach wurde das Werk in Wiesbaden aufgeführt. Hier waren als Mitwirkende: Theres Müller-Reichel, Sopran, Ludw. Roffmann, Tenor, Franz Biehler, Baß (alle von der Staatsoper in Wiesbaden) und Frau Jost-Rahnstadt, Cembalo, verpflichtet. Eine Aufführung in Frankfurt a.M. wurde mir von einer Reihe noch lebender Teilnehmer bestätigt.

213) Frankfurter Zeitung, Stadtblatt, vom 8.4.1924:
"Insbesondere hat der Frauenchor seit seinem letzten Konzert nicht unwesentliche Fortschritte gemacht. Der schöne Gesamtklang hat jetzt eine angenehme Rundung. -
Der Dirigent, der agogisch sehr interessant und musikalisch sinngemäß zu gestalten weiß, versteht es, den Chor zu führen, daß alles erlebt und nicht künstlich gemacht erscheint."

214) Sonntag, den 6. Dez. 1925, im Saalbau. Mitwirkende: Konzertmeister A. Witek, Violine, Frau Jost-Rahnstadt, Klavier. Programm siehe Anhang, Nr. 53.

215) Vgl. Mitteilungsblatt des Vch. Union 1926, im Archiv

216) Es wirken mit: Ria Ginster, Sopran, Ludw. Matern, Tenor, Johannes Willy, Baß, Jost-Rahnstadt, Cembalo, das verstärkte Frankfurter Sinfonie-Orchester. Die Volkschöre "Harmonie"-Höchst, Griesheim und "Union".
Diese Chöre standen unter der Leitung von M. Bartsch und werden auch in Zukunft gemeinsam in Erscheinung treten. Dies führte 1929 zu einem Zusammenschluß der drei Vereine unter dem Namen "Chorgemeinschaft Union". Dies ging auf die Anregungen des D.A.S. zurück, sich in größeren Chorgruppen zusammenzuschließen. Somit wurde ein zufälliges Zusammensingen mit anderen Vereinen ausgeschlossen, was zu einer geschlossenen Chorleistung führte. Vgl. Geschäftsbericht des Vch. Union vom 14.2.1930

217) Das Konzert fand im Saalbau statt. Die hier vorliegenden Kritiken sind die einzigen für die beiden ersten Aufführungen des Werkes.
Frankfurter General-Anzeiger vom 20.1.1927:
"Im übrigen kommen M. Bartsch die Hauptverdienste an der gründlichen Einstudierung, der liebevollen, durchaus mit rein künstlerischen Maßstäben zu wertenden Aufführung zu."

Frankfurter Zeitung vom 20.1.1927, Stadtblatt, S. 2:
"Auf feine Nuancierungen hatte der Dirigent bei der Einstudierung der Chöre verzichtet, dafür kam das Wesentliche in Form und Inhalt voll zur Geltung: Die Begeisterung im Hymnus "An die Sonne" und in den großen Schlußfugen, die Fröhlichkeit im Winzer- und Jägerchor ... ihre Leistungen fanden bei den zahlreichen Hörern begeisternden Beifall."

218) Am 31. Juli 1927 im Schumann-Theater, Mitwirkende: Ria Ginster, Sopran, Johannes Willy, Baß, Hans Höfflein, Mainz, Tenor, die Chorgemeinschaft "Union".

Frankfurter General-Anzeiger, 1. Aug. 1927, Titel: "Beginn der Arbeiter-Musikwoche. Festaufführung der 'Jahreszeiten'":
".. es ist ein hohes Verdienst des Dirigenten Max Bartsch, daß er auch mit den Chorsätzen und dem Orchester eine Darbietung erreichte, die vor einer ästhetisch-anspruchsvollen Wertung durchaus bestehen konnte."

Frankfurter Zeitung, 1. Aug. 1927, 72. Jhg. Nr. 563, 1. Morgenblatt, S. 2, Titel: "Sommer der Musik und internationale Ausstellung in Frankfurt am Main. Arbeiter-Musikwoche."
"Man kennt in Frankfurt bereits die unter ungewöhnlichen Voraussetzungen erzielten vorzüglichen Leistungen dieses Ensembles... Man darf also diesen Auftakt der Arbeiter-Musikwoche als durchaus glücklich bezeichnen."

219) Frankfurter Volksstimme, 12.X.1927, 38. Jhg. Nr. 239, Beilage: "Dem Frauenchor und seinem Dirigenten wurde lebhafter Beifall gezollt.. eine besonders feine Anpassungsfähigkeit des jungen Frauenchores, dessen Gesangsdisziplin und Hingabe an die Sache anerkennenswert sind." Programm s. Anhang, Nr. 54

220) Vgl. Frankfurter Volksstimme vom 10. Nov. 1927. Aufgeführt am 9.11.1927, im Saalbau.

221) Frankfurter Volksstimme vom 10.11.1927, 38. Jhg. Nr. 264, Beilage:
"Trotzdem dürfen wir nicht verschweigen, daß er (Der Komponist) sich nicht ganz erfüllen konnte. Zwar steht vieles Schöne in der Partitur. Die Vermeidung aller Sentimentalitäten und falscher Rührung berührt wohltuend. Aber dem Ganzen fehlt doch der wirklich schöpferische Impuls, die Kraft der ursprünglichen, melodischen und rhythmischen Empfindung, die dem Erlebnis des Textes das gleichstarke musikalische Erlebnis an die Seite zu stellen vermöchte."
In dieser Veranstaltung wurden außerdem Uthmanns "Sturm" und de Nobels "Morgenrot" gesungen.

222) Hannoverscher Anzeiger (General-Anzeiger) 18.6.28:
".. Ich entsinne mich keiner Aufführung in Hannover, die an innerer Geschlossenheit - vor allem im ersten und dritten Teil - der heutigen Aufführung durch die Chorgruppen Rhein-Main-Gau ebenbürtig gewesen wäre."

223) Wahrscheinlich am 25. oder 26. März. Das Programm gibt kein genaues Datum an. Eine Zeitungsnotiz trägt das Datum vom 27. März. Programm s. Anhang, Nr. 55

224) Am 25. November 1928 (Totensonntag). Mitwirkende: Das Witek-Quartett. Es wurden Chöre von Mendelssohn, Silcher, Romberg, Brunner, Hegar und de Nobel gesungen.

"Das Konzert wurde zum ersten Male durch den Frankfurter Rundfunk übertragen. Die Kritik sprach von einer wachsenden Vervollkommnung des Chores". Vgl. Mitteilungsblatt des Vch. Union, 29. März 1929.

225) Freie Presse, Straßburg, vom 23. Sept. 1929:" Es ist ein erfreuliches Zeichen für die Rückkehr einstiger freundschaftlicher Beziehungen zwischen beiden Ländern.. Auch ist es kein Zufall, daß die Initiative gerade von Arbeitersängern ergriffen wurde, denen wie keiner anderen Klasse der Wunsch nach friedlicher Annäherung aller Länder auf kulturellem Gebiet am Herzen liegt."

226) Mitwirkende: Das verstärkte Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Sutter-Kottlar, Sopran, Magda Spiegel, Alt, Emmerich Weil, Tenor, J. Willy, Baß.

227) Vgl. Frankfurter Volksstimme vom 18.10.1929, 40. Jhg., Beilage

228) Frankfurter Volksstimme vom 18.10.1929, Titel: "Die Zwanzigtausend zum Massenkonzert in der Festhalle", von C. Broßwitz.

229) Frankfurter Volksstimme, 4.11.1929, Nr. 258, 40. Jhg., Beilage, Titel: "Kritik der Belsazar-Aufführung" von W. Hänel, Berlin:
"Das technische Rüstzeug dieser achthundertköpfigen Chorgemeinschaft steht heute auf beachtlicher Stufe. Das Wissen um die Dinge ist vertieft.. Rastloses Schaffen ohne Grenzen. Besseres, Größeres gibt es nicht.. Abermals hat man das Volk der Werktätigen gerufen, ihm ein Fest zu bereiten."

Frankfurter Zeitung, 4.11.1929, 74. Jhg., Nr. 824, Abendblatt, S. 2, Titel: "Händels 'Belsazar' als Massenaufführung":
"Es macht dem Kulturkartell und seinem musikalischen Mitarbeiter M. Bartsch alle Ehre, zumal es leider noch nötig ist, Aufführungen klassischer Werke gegen kleinliche Anwürfe der Parteiideologie zu verteidigen.... Ob dieser Chor, dessen Fleiß man bewundern muß, sich jetzt schon eine so große Aufgabe stellen

soll, erschien nach diesem Eindruck mehr als fraglich. Erst eine eingehende Schulung der Arbeiterchöre von den Elementen der kunstmusikalischen Dramatik her wird die Sicherheit schaffen, die nötig ist, um Werke von einer bei aller monumentalen Plastik doch so hoch geistigen Struktur zu wirklich befriedigender Wiedergabe zu bringen."

230) Frankfurter General-Anzeiger vom 17.4.1930, Nr. 91, 54. Jhg., S. 5, Titel: Händels "Belsazar". Erstaufführung im Frankfurter Opernhaus.

231) a.a.O.: ".. Das Verdienst, ihm (dem Dirigenten der Aufführung) die Chormassen in so guter Verfassung überantwortet zu haben, fällt Kurt Kretzschmar zu, außerdem dem ständigen Dirigenten der Chorgemeinschaft "Union", Max Bartsch, der das ausgezeichnete tonliche Fundament schon in einer Konzertaufführung des 'Belsazar' vor einigen Monaten gelegt hat. Die Wirkung war offensichtlich stark. Das Repertoire der Oper ist erfreulicherweise um eine Vorstellung reicher, die sich wie nur wenige Bühnenwerke an alle Schichten wendet."

Frankfurter Zeitung, 17.4.1930, 74. Jhg., Nr. 289, Abendblatt, Titel: Händels "Belsazar" auf der Szene. Bewegungschor und Volksmusik:
"Diese Bestrebungen der Oper decken sich in der Tendenz mit den Bestrebungen der neueren Volksmusikbewegung und insbesondere auch der Arbeitersängerbewegung. Es ist an sich bemerkenswert, daß sich heute - über den alten der Geselligkeit und politischen Tendenz dienenden Männerchöre hinaus - gemischte Volkschöre bilden und daß die breitere Masse auch an die chorische Kunstmusik heranführen wird. Inzwischen aber sind die bezeichneten chorischen und theatralischen Bestrebungen einander nähergerückt, und man hat jetzt versucht, Arbeitersängerchöre und Bewegungsgruppen ähnlicher soziologischer Haltung gemeinsam in die Arbeit der Oper hineinzuziehen."

232) Außer den Aufführungen des "Belsazar" und der Aufführung der IX. Sinfonie, wirkten Mitglieder des Vereins im Laufe des Jahres noch an weiteren 17 (!) Veranstaltungen gesanglicher Art mit. Geschäftsbericht für das Jahr 1930 des Vch."Union".

233) Frankfurter Volksstimme, 4.11.1930, 41. Jhg., Nr. 258, Beilage Programmheft: Die neunte Sinfonie. Titel: "Beethovens Neunte" von Romain Rolland. Einführung von M. Bartsch.

234) Es wirkten mit: Das auf über 100 Mann verstärkte Opernhaus-Orchester, Sutter-Kottlar, Sopran, Braun-Fernwald, Alt, John Gläser, Tenor, Jean Stern, Baß. Die Leitung hatte der Chefdirigent des Opernhauses, H.W. Steinberg.

235) Alle Zitate aus: Frankfurter Zeitung, 18. Nov. 1930, Titel: Beethovens Neunte als Sinfonie der Massen, 74. Jhg., Stadtblatt:
"Gerade weil die Bestrebungen des Kulturkartells jede Förderung verdienen, ist es Pflicht, auf die Gefahren hinzuweisen: daß weite Bevölkerungskreise eine unzutreffende Darstellung von dem innersten Wesen eines so grundlegenden Werkes wie der Neunten Sinfonie erhalten."

236) Höchster Kreisblatt vom 17. Nov. 1930, Titel: 20 000 Menschen hören Beethovens Neunte: "Durch die Ohren, die sich freuen über die treffliche Wiedergabe, dringen die Töne der Neunten ein,.... sie hat einen jeden, der sie gestern in solcher Aufführung erlebte, den Glauben an den höheren Sinn des Daseins gestärkt."

237) 15 von 17 Kompositionen waren von E. Lendvai, außerdem von Wilhelm Knöchel "Auftakt" und Klaus Pringsheim "Arbeiterlied". Dem Programm lag eine Einführung zu den Werken bei. Programm s. Anhang, Nr. 56.

Frankfurter General-Anzeiger, 17.4.31, 55. Jhg., Nr. 89, Stadtblatt: "Der Chor erzielte gleich zu Anfang einen günstigen Eindruck..... All das hat er in rastloser Arbeit erreicht."

238) Mitwirkende: Volkschor "Union", Sprechchor des Kulturkartells, Bewegungschor des Volkschores Griesheim, Sprecher: Karl Luley, Franz Schneider und Frau, Chansons: Betty Mergler, am Flügel: Herm. Lingemann, Ansager: Alfred Auerbach.
Inszenierung: Rudolf Scheel, Raumgestaltung: Fritz Schamnes.

239) Es wurden gesungen: "Morgenrot" von O. de Nobel, "Erlöse dich" von E. Lendvai, "Der Freiheit mein Lied" von G.A. Uthmann und "Die Internationale". Näheres im IV. Kapitel dieser Arbeit.

240) Frankfurter Zeitung, 10.11.1931, 75. Jhg., Stadtblatt, S. 3: Titel Rote Revue: "Die Hauptaufgabe lag bei den zahlreichen Chorgesängen, die der Volkschor 'Union' unter seinem Leiter M. Bartsch geschickt bewältigte."

Frankfurter Volksstimme, 10.11.1931, 42. Jhg., Nr. 262, Beilage Titel: Rote Revue im Schumann-Theater: "Der Volkschor 'Union', der als 'betrachtender' Chor den Sitz vor der Bühne füllte, erfüllte seine Aufgabe in gewohnter Zuverlässigkeit. Trotzdem der Chorkörper durch die Stuhlreihen weit auseinandergezogen war, ließ sich ein einheitliches Klangbild herstellen. Die Belebung einzelner Chöre litt vielleicht darunter, daß durch mangelnde Sicht der Kontakt zwischen Dirigenten und Sänger nicht ganz so eng wie im hellen Konzertsaal geknüpft werden konnte."

241) Am 12. März im Saalbau 1932. Ausführende: Das "Solo-Quartett des Vereins", Rose Stein, Harfe - sie spielte Werke von J. Albeniz, A. Durand, Ph. Gaubert und Cl. Debussy - Hermann Lingemann, Flügel.

242) Neben der Chorgemeinschaft "Union" wirkten mit: Sprechchöre - Einstudierung Alfred Auerbach -, Kinderchöre der Chorgemeinschaft "Union", Sportler, Reichsbannerleute. Es spielte das Tonkünstler-Orchester, Frankfurt a.M., Regie: Dr. Herbert Graf - Oberspielleiter der städtischen Bühnen -, Bühnenbild: Baurat Kemper. Zusammenstellung der Filmstreifen: Friedrich Wolf.

243) Frankfurter Volksstimme, 28.4.1932, 43. Jhg., Nr. 99, Beilage: "Dr. Karl Holl, Kritiker der Frankfurter Zeitung, sprach im Rundfunk über das Werk. Von ihm vernahm man gut gemeinte Worte der Anerkennung über die bisher geleistete Aufbauarbeit dieser Querorganisation der Arbeiterklasse.. An praktischen Beispielen ließ Karl Holl die interessierten Rundfunkhörer einen Einblick in das Werk tun."

244) Kritiken der Tageszeitungen s. Anhang, Nr. 57

245) Aufruf des Vereins an alle Mitglieder. Im Archiv des Vch. "Union".

246) Frankfurter Zeitung, 22.11.1932, 76. Jhg., S. 4, Stadtblatt, unter dem Titel: Die Jahreszeiten. Zur Aufführung am Totensonntag: "Vorzüglich präsentierte sich der disziplinierte, wohlgeschulte Chor."

Frankfurter Nachrichten, 22.11.1932 - Handelsblatt.
Titel: Haydns Jahreszeiten: "Der Dirigent ließt die Stimmung der geschlossenen Nummern in rechter Gliederung ausklingen und betonte mit Liebe das Gemeingültige der poetischen Reize. Die einzelnen Chorgruppen griffen ineinander und zeigten auch nach der klanglichen Seite hin die sorgliche Bemühung um Glättung und Aussprache".

Frankfurter Volksstimme, 21.11.1932, 43. Jhg., Nr. 273, Beilage
Titel: Die Jahreszeiten. Aufführung durch den Volkschor Union: "Die Aufführung durch den stattlichen, von einem energischen Führer angespornten Union-Chor verdient in Anbetracht der Schwierigkeiten, die auch dieses volkstümliche Oratorium bietet, und der Zeitumstände besondere Anerkennung".
Mitwirkende: Sophie Höpfel (Würzburg), Sopran, Wille Lorscheider (Saarbrücken), Tenor, Joh. Willy (Ffm), Baß, das Frankfurter Tonkünstler-Orchester.

247) Im Beispiel des Volkschores "Union" wurde ein Teil der Noten im "Compostel-Hof" hinter der Dominikaner-Kirche versteckt und von ehemaligen Vereinsmitgliedern kurz nach den Bombenangriffen aus den Trümmern gerettet. Aus diesen noch erhalten gebliebenen Notenbeständen setzte sich nach 1945 das erste Notenarchiv des Vereins zusammen und gewährt so einen, wenn auch unvollständigen Einblick in die Bestände vor 1933.

248) Vier weitere Kompositionen sind von Nägli, Silcher und Hegar. Außerdem acht Volkslieder, deren Bearbeiter nicht genannt wurden. Hinzu kommt die Mitwirkung des Frauenchores bei Mahlers III. Sinfonie, 1920, in der Festhalle.

249) Weiter fünf Volksliedbearbeitungen deren Verfasser nicht genannt werden und ein Chor des Vorkriegsdirigenten Peter Ginster, anläßlich einer Gedenkfeier für ihn.

250) 1925 Kath. v. Rennes, 1928 von Holländer, 1925 und 1927 Sätze alter deutscher Volkslieder von W. v. Baussner.

251) Fünf Frauenchöre, dreistimmig, op. 44 von Joseph Haas.

252) 1931 wurde das Konzert "Zeitgenössischer Meister" gegeben. Von 14 Nummern sang der Frauenchor allein fünf. Außerdem wirkten die Frauen bei drei gemischten Chören mit. Diese acht Kompositionen waren von E. Lendvai.

253) Mozart "Ave verum" und "Bundeslied", Beethoven "Opferlied", Lassos "Landsknechtsständchen", Romberg "Holder Friede", R. Wagner "Wach auf"-Chor.

254) Zum Konzert 1931 = Drei Lendvai-Chöre

255) Konzert 1931. Es war das einzige Mal, daß der Männerchor zeitgenössische Komponisten a-cappella sang.

256) Die hier verwendeten Unterlagen stammen aus der Zeit zwischen 1927-1930. Dabei handelt es sich um etwa 10-12 weitere Veranstaltungen, bei denen der Chor in Erscheinung trat.

257) Im Männerchor Uthmanns "Sturm" und "Tord Foleson".
Im gemischten Chor de Nobels "Morgenrot" und Englerts Satz von "Wann wir schreiten".

258) Jährlich wurden etwa 20-25 Ständchen gesungen.

259) Dies konnte ich mir in einigen Fällen von noch lebenden Vereinsmitgliedern, in der Hauptsache von Sängern, bestätigen lassen.

260) Bei der Erwähnung des einzig gesungenen Lendvai-Chores "Brügge" war den ehemals Beteiligten heute noch ein spürbares Unbehagen anzumerken, während die Kompositionen von Knöchel und Pringsheimer fast völlig vergessen waren. Sie drangen überhaupt nicht ins Bewußtsein ein.

261) "Mitteilungen der Arbeitergesangvereine von Frankfurt a.M. und Umgebung im D.A.S.", 1. Nov. 1927, Nr. 11:
"Die eine Hälfte, das sind die Dummen (!!!), nämlich diejenigen, die Konzerte veranstalten müssen. Sie haben ihre ganze Vereinstätigkeit auf diese Arbeit einzustellen, um vor der eigenen und gegnerischen Kritik bestehen zu können. Sie gehören auch deswegen zu den Dummen, weil sie in der heutigen Zeit des Konzertreichtums Defizite ihrer Konzerte zu tragen haben, ohne den Sängern gesellschaftlich das Höchste bieten zu können. Man lacht ja auch die Dummen aus. Die andern, das sind die "Schlauen" (!!!). Das bedeutet: Sie richten ihre Vereinstätigkeit ganz oder zu drei Viertel auf die Geselligkeit ein und denken nur hier und da daran, ihre Mitglieder und Vereinsfreunde mit guter Musik zu bedienen. Ihre Vereinstätigkeit besteht zum größten Teil in der Organisation von Familienabenden, Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterfesten, Bunten Abenden, schwarzen und weißen Partien, proletarischen Weihnachtsveranstaltungen mit Ball und Freibier, Damen- und Herrenabenden in der Faschingszeit, mit und ohne Kostüm, Sommertouren, Dampferfahrten an den Rhein (nicht um den Rhein und die Gegend zu sehen, sondern um möglichst rasch an die Produkte der Weinberge zu kommen) und dergleichen mehr."

"Mitteilungen der Arbeitergesangvereine in Frankfurt a.M. und Umgebung im D.A.S.", August/September 1928, III. Jhg., Nr. 8/9: Hier wurde besonders über einen Verein geklagt, der aus Anlaß seiner 25-jährigen Fahnenweihe zwar von Seiten der Arbeitersänger und Parteiorganen Unterstützung verlangte, seine Druckarbeiten und Danksagungen jedoch in "bürgerlichen Druckereien und Zeitungen" arbeiten ließ. Es konnte nicht festgestellt werden, um welchen Verein es sich hierbei handelte. Die Tatsache allein kann aber als Symptom der Entwicklung im aufgezeigten Sinne betrachtet werden.

262) Mitgliederstatistik im Volkschor Union

1927	65 Zugänge	71 Abgänge	152 Frauen	168 Männer
1928	90 Zugänge	40 Abgänge	170 Frauen	168 Männer
1929	60 Zugänge	55 Abgänge	172 Frauen	168 Männer
1930	41 Zugänge	58 Abgänge	180 Frauen	160 Männer

Für 1931 fehlen die entsprechenden Unterlagen, jedoch sind es im Frauenchor 185 und im Männerchor 150 Sänger.

Eine Übersicht des Gaues zeigt einen Abgang, Männer : Frauen von 3:1.

Anmerkungen zu Kapitel IV

1) Tendenzchor "Bet und Arbeit" von Solinger - Hans von Bülow - nach Text von Herwegh. Gesungen bei der Durchreise Lassalles in Frankfurt a.M. von einem der ersten Gesangvereine der bürgerlichen Unterschicht. Vgl. Notenbeispiel

2) So wurden in den Landeskonferenzen der Gaue im D.A.S. sehr oft die vorgeschlagenen Tendenzchöre kritisiert: "Es entspricht nicht dem, was wir erwarten." Vgl. Konferenzbericht des Rhein-Main-Gaues im D.A.S. 1914. Archiv Vch. Union

3) Individuum und Gemeinschaft, S. 120:
"... nimmt man dem nationalen Verein das Nationale, so bleibt immer noch der Gesang; nimmt man aber dem Arbeiterverein seinen Ideenhintergrund, dann wird er unmöglich."

4) Die hier angeführten Zitate sind dem Aufsatz "G.A. Uthmann" in der Festschrift, S. 19 ff entnommen.

5) Vgl. Hugo Riemann: Musiklexikon, 9. Auflage, hrsg. v. Alfred Einstein. Verlag Max Hesse, Berlin, S. 1300

6) Vgl. Anhang, Nr. 78

7) Beide Chöre wurden vom A.G.V. "Union" auf einem "Concert mit Weihnachtsfeier", am 25. Dezember 1901 gesungen.

8) Schwäbische Tagwacht, Nr. 138, München 1910:
"Es ist eine imponierende Tondichtung, voll Schärfe des Ausdruckes, Charakteristik und Schwung... Es wurde ein durchschlagender Erfolg erzielt, so daß die letzte Strophe wiederholt werden mußte."
Dieser Chor wurde bereits 1901 zum 1. Bundesfest des Arbeiter-Sängerbundes für den Rhein-Main-Gau gesungen, vgl. "Frankfurter Volksstimme" vom 8. Juli 1901.

9) Aufsatz von Wendelin Weissheimer im Festbuch zum 1. Bundesfest für den Rhein-Main-Gau 1901, Titel: "Was sollen wir singen", vgl. Anhang, Nr. 79.

10) s. Festbuch, S. 19 ff: ".... des Mannes zu gedenken, da er für die Entwicklung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes so vieles getan hat..."
Biographie von G.A. Uthmann siehe Anhang, Nr. 58

11) Vgl. Aufsatz über G.A. Uthmann in Festschrift, S. 19 ff

12) "Der Menschheit Erwachen", nach einem Text von E. Heymer und "Empor zum Licht", nach einem Text von Emanuel Wurm.

13) Das ist eine empiristische Tatsache, die allerdings auch durch die Aussage von älteren Sängern und an Hand von Programmen bei ähnlichen Zwecken belegt werden kann.

14) Es handelt sich hierbei um "Festgesang", Textdichter nicht angegeben, das beim 1. Bundesfest für Rhein-Main-Gau 1901 gesungen wurde.

15) "Mein Lied", gesungen vom Vch. "Union" anläßlich einer Weihnachtsfeier, am 25. Dezember 1907

16) "Frühlingsglaube", gesungen vom Frauenchor des Vch. "Union" anläßlich des Frühjahrkonzertes am 25. April 1914.

17) "Sturm" wurde auf dem "Konkurrenz-Singen" am 20. April 1908 von "Frohsinn"-Rödelheim, "Bruderkette"-Bockenheim und "Frankfurter Sängervereinigung Westend" aufgeführt.

18) Bei zwei Konzerten wurden zum Abschluß Uthmann-Chöre gesungen: am 9. März 1913 beim "Volkskonzert" in Frankfurt a.M.-Höchst und am 15. März 1914 beim "Lieder-Abend" in Darmstadt, veranstaltet vom Arbeiter-Bildungs-Ausschuß in Darmstadt unter Mitwirkung des A.G.V. "Union".

19) "Sturm": "Und froh des Werks..", "Der Freiheit mein Lied": "Es lebe das herrlich erstrahlende Licht" und "So rühr Deine Harfe; "Weltenfriede": "Alle Völker wollen Frieden".

20) "In dem umfangreichen Liederschatz der Arbeiterbewegung spielt der Kampf die wichtigste Rolle", und das hier angeführte Zitat aus "Atlantis" von Tage Lindbom. Büchergilde Gutenberg, Frankfurt a.M., 1955, S. 184.

21) Vgl. Liedertexte im Anhang, Nr. 63-68, ferner "Völkerfrühlingslied" und "Empor zum Licht".

22) Zitate aus besprochenen Chören siehe Anhang, Nr. 63-68

23) Nach einer norwegischen Ballade, vgl. Anhang, Nr. 68 Diese Komposition behielt in den Männerchören des Arbeitersängerbundes bis 1933 ihre Gültigkeit und galt als Inbegriff des "Freiheitschores" schlechthin.

24) Vgl. Anhang, Nr. 63 und Notenbeispiel

25) Diese Praxis ist nicht zuletzt auf eine gewisse Voreingenommenheit bei den Männern gegenüber dem gemischten Chor zurückzuführen. Sie konnte auf diese Weise leichter überbrückt werden.

26) siehe Anhang, Nr. 64, und Notenbeispiel

27) Genaue Datierung ist aus den erwähnten Gründen leider nicht möglich.

28) siehe Notenbeispiel, Text s. Anhang, Nr. 65

29) "Wir glauben an der Freiheit Sieg", Textdichter unbekannt.

30) "Märzluft", Textdichter unbekannt

31) "Weckruf", Text von Max Kegel

32) Nachweisbar war O. Suchsdorf mit seinem Chor "Liedeslust" in der "Liedergemeinschaft".

33) Mitunter wurde ein Chor als "Freiheitschor" deklariert, nur weil das Wort "Freiheitssehnen" oder der Begriff "Frühlingsstrahl" vorkamen.

34) Erschienen im Verlag des D.A.S., Berlin, als Einzelblatt. Neugedruckt im "Deutschen Chorbuch" für gemischten Chor, Bd. I, 1955. D.A.S. Bundesverlag, Frankfurt a.M.

35) Beide Chöre waren ebenfalls im Verlag des D.A.S., Berlin, vor 1933 erschienen. Außerdem in dreistimmiger Fassung in den Sammelbänden für Kinder- und Jugendchor desselben Verlages. Gesammelt von Alfred Guttmann.

36) Biographie siehe Anhang, Nr. 60

37) "Vor allem zu den Chororganisationen des D.A.S. hatte er ja einen besonders engen Kontakt, weil er spürte, daß der Geist, in dem hier gearbeitet wurde, bereits einer neuen Zeit angehörte, sowohl in der Einstellung zum Singen überhaupt als auch in der Haltung zum Kunstwerk".
Aus "Der Chor", Zeitschrift für das Chorwesen. D.A.S.-Bundes-Verlag, Ffm. III/1958, S. 48, Titel: "Erwin Lendvai zur Erinnerung", von Hans Grappenach. Siehe Anhang Nr. 60

38) "So war er einer der ersten (Lendvai) - aus Bescheidenheit möchte man nicht sagen 'der Erste' - die den Chor (vorzüglich den Männerchor) ernstnahmen und ihm wirkliche Aufgaben stellten. Er ist beteiligt an dem großen Aufschwung, den das Chorsingen in den letzten 40 Jahren genommen hat."
Aus obigem Aufsatz "Der Chor" III/58

39) "Durch sein intensives Studium war er vertraut mit den Stilen der großen Zeit des Chorsingens, der mittelalterlichen a-cappella-Polyphonie. Und hier schwebte ihm eine Synthese vor. Sie ist ihm bemerkenswert gut gelungen."
Aus obigem Aufsatz "Der Chor" III/58

40) Beides Lendvai-Chöre nach Texten von Ernst Preczang

41) Dies kommt hauptsächlich in den Chor-Orchesterformen zum Ausdruck, wie: "Kreuzzug der Maschine", "Der Mann im Beton", "WIR" und "Rote Revue".

42) Kam zur Aufführung im Rahmen der "Roten Revue" 1932 in Frankfurt a.M., ferner im Konzert des Vch. "Union", 12. April 1931, im Saalbau.

43) Erwähnt bei einer Aufstellung im Rechenschaftsbericht des Rhein-Main-Gaues im D.A.S. für 1929-1931, 17. April 1932, S. 7

44) Vgl. Anhang, Nr. 66, und Notenbeispiel

45) Nach Mitteilung des holländischen Arbeiter-Sängerbundes wurde das Lied in deutsch, holländisch, französisch und dänisch verlegt.

46) Text siehe Anhang, Nr. 67, und Notenbeispiel

47) Im Rahmen der Feierlichkeiten zum 9. November 1927. Aufgeführt vom Vch. "Union" im Saalbau. Darüber schreibt Dr. E.in der "Frankfurter Volksstimme" vom 10. November 1927:
"Otto de Nobels 'Morgenrot' zählt zu den besseren neuen Tendenzchören. Die Komposition kann auch musikalisch sehr wohl bestehen, wenn sie sich auch in etwas sanften Bahnen bewegt."

48) Aufführungen von Chor-Orchesterwerken 1908 und 1911 s. Kap.III dieser Arbeit

49) Alle Zitate sind aus dem Rechenschaftsbericht des Gau-Vorstandes im D.A.S. für den Rhein-Main-Gau vom 17. April 1932. Referat von C. Broßwitz über "Probleme der Arbeiter-Musikbewegung". S. 12 Archiv Vch. "Union"

50) "Wir lehnen es ab, für uns als von einer Kulturkrise zu sprechen." a.a.O.

51) "Aber die Problematik unserer Musikbewegung zeichnet sich streng von der bürgerlichen davon ab, daß es keinen Stillstand geben kann. Hat die Arbeiterschaft Besitz ergriffen von der klassischen Musik, so müßte sie auch dazu übergehen, sich eigene proletarische Werke zu schaffen." a.a.O.

52) Dr. Kurt Singer, Intendant eines Berliner Theaters, a.a.O.

53) "Wird das proletarische Kunstwerk, wie wir es heute haben, schon das klassische Kunstwerk überflüssig machen? Ich sage nein und abermals nein, a.a.O.

54) Am 8. Dezember 1929 brachte der Volkschor "Westend" als Erstaufführung Telemanns Kantate "Die Tageszeiten" und O. Gersters "Geheimnisvoller Trompeter" zu Gehör.

55) Frankfurter Volksstimme 10. November 1927, Dr. E.:
"Das stolze Wort: Denn sie sind unser, stand ungeschrieben und doch von jedem tief empfunden über dem Ganzen."

"Nur im alten Griechenland war eine solche Verbindung zwischen der Kunst und der Masse möglich,..."

Intendant Dr. Alwin Kronacher in "Maifestspiel" zum 1. Mai 1932, S. 13:
"So werden wir wieder zu jenem Volkstheater kommen, wie es die Antike kannte, und das eine heilige Angelegenheit war."

56) Selbstbiographie im Winterprogramm des "Kulturkartells" 1929/3o, S. 30, siehe Anhang, Nr. 61

57) Selbstbiographie im Winterprogramm des "Kulturkartells", 1929/30, S. 27, siehe Anhang, Nr. 62

58) Vgl. Heft Rhein-Main-Gau 1932, S. 12, Archiv Vch. Union

59) Vgl. "Kreuzzug der Maschine" und "WIR" weiter unten.

60) Mitwirkende: Vch. "Union" und das Frankfurter Symphonie-Orchester. Solisten: Ria Ginster, Sopran, Magda Spiegel, Alt, John Gläserm Teonor. Leitung: Max Bartsch.

61) Frankfurter Volksstimme vom 10. Nov. 1927, 38. Jhg., Nr. 264, Beilage, Titel: Der 9. November. Tollers Requiem. - Dr. E.:

"Die Verbindung der Feier des 9. November mit unserer Kulturtagung ist von tiefer Bedeutung. Wir ringen nicht nur um die Erfüllung neuer politischer und sozialpolitischer Ziele, wir kämpfen auch für eine neue proletarische Kultur, um die Erziehung des Proletariats zum sozialistischen Menschentum".

62) Graphische Darstellung, Anhang

63) Davon 57 dem gemischten, 64 dem Frauen- und 27 Takte dem Männerchor.

64) "Eine neue Kunstübungsform wurde im Kartell der Sprechchor, der seitdem - Bericht aus dem Jahre 1928 - fester Bestandteil gehobener Arbeiterfeste geworden ist."
Winterprogramm des Kulturkartells 1929/30, S. 21, Gez.: Q

65) Vgl. Frankfurter Volksstimme vom 10. November 1927, 38. Jhg., Nr. 264

66) "Nächte dumpf in verschwitzten Stuben" oder "Morgen kommt! Da springen auf die Zellen".

67) Bericht über die Aufführung in der Frankfurter Volksstimme vom 10. November 1927, s. Anhang, Nr. 73

68) Frankfurter Volksstimme vom 10. Nov. 1927, 38. Jhg., Nr. 264, Beilage:
"Das Kulturkartell darf als Veranstalter mit dem künstlerischen Verlauf des Abends voll zufrieden sein."

69) "Das Lied vom Arbeitsmann", proletarische Kantate für Chor, Soli und Orchester. Text Alfred Auerbach, Musik Ottmar Gerster. Mitwirkende: Meta Condoo-Kerdyk - Berlin - Sopran, Johannes Willy, Baß, Curt Lenz, Tenor. Die Volkschöre "Sängerkreis" und "Westend". Spielmannszug des Reichsbanners, Sprechchor des Kulturkartells, das Frankfurter Symphonie-Orchester, Leitung: Dr. Ehrenreich.

70) "Anläßlich der Uraufführung des Liedes vom Arbeitsmann habe ich Gersters musikalische Schreibweise als volkstümlich-modern bezeichnet." Aus Gersters Musik zum Maifestspiel "WIR" von Max Bartsch. Im Programmheft zum Maifestspiel 1932, S. 10

71) Es fehlen genaue Angaben, wie Eintrittskarten usw. Im Winterprogramm des "Kulturkartells" wird dieses Datum angegeben.

72) Übersetzung von Johannes Schlaf (1862-1941)

73) Dieses Datum ist als Entstehungsdatum im Klavier-Auszug vermerkt und wird in der Selbstbiographie von O. Gerster im Winterprogramm des Kulturkartells, 1929/30, S. 27, bestätigt.

74) Telemanns "Tageszeiten" wurden als "Erstaufführung", der "Trompeter" als "Uraufführung" bezeichnet, vgl. Winterprogramm des Kulturkartells, 1929/30, S. 26/27.

75) An dieser Stelle erscheint auch der Zusatz "Kantate für Soli, gemischten Chor und kleines Orchester".

76) "In diese Zeit - Herbst 1927 - fällt die Entstehung des 'Liedes vom Arbeitsmann', etwas später die Komposition des 'Trompeters'. Aus Selbstbiographie von O. Gerster im Winterprogramm 1929/30, S. 27.

77) sind alles Textzitate

78) c-c-g, c-c-g, c-b-des-c, c-b-des-c-b-f-b-es.

79) 1. Teil = 2 Takte, II. Teil = 3 Takte, III. Teil = 4 Takte, IV. Teil = 6 Takte, Finale = 8 Takte.

80) siehe graphische Darstellung im Anhang.

81) a-d-g-c-f

82) Aufsatz über "WIR" im Programmheft zur Aufführung 1932 von Max Bartsch

83) Erschienen in "The inner sanctum edition of The Poetry and Prose of Walt Whitman". Verlegt von Louis Untermeyer im Verlag Simon und Schuster, New York, 1949, S. 421/423.

84) Klabund, Literaturgeschichte, Phaidon-Verlag in Wien, hrsg. v. Ludwig Goldscheider, 1929, S. 251

85) So beispielsweise Vers fünf die Übersetzung des Satzes: "Love, that is crimson, sumptuous, sick with perfume".

86) Es wurde beim Bundes-Sängerfest des Deutschen Allgemeinen Sängerbundes 1954 in Hannover erneut aufgeführt. D.A.S.-Verlag, Frankfurt a.M., Verlagsnummer 5801

87) Jedoch wurde in einer von L.F. signierten Einführung in das Werk, im Winterprogramm 1929/30 des Kulturkartells, S. 31, als Textdichter der Magdeburger E.H. Bethge angegeben. In den Programmen und im Klavierauszug steht als Textdichter Lobo Frank.

88) "Kreuzzug der Maschine". Ein Werk der Masse. Szenische Chor-aufführung. Musikalische Leitung: Otto Rottsieper. Szenische Leitung: Rudolf Scheel. Ausführende: Rottsiepersche Chorgemeinschaft, verstärkt durch die Volkschöre Niederrad und Cronberg. Kinderchor des Vch. "Westend" (Leiter Dr. Ehrenreich), Sprechchor des "Kulturkartells". (Leiter Alfred Auerbach), Bewegungschor der Arbeitersportler Nordend. Das Frankfurter Opernhaus-Orchester. Einzelsprecher: Karl Luley, Alfred Auerbach, Franz Schneider, Georg Kalisch. Tanz: Vera Donalis. Die melodramatischen Sprechchöre spricht der Vch. "Sängerkreis". Raumgestaltung: Fritz Schames.

89) "Die Berliner Uraufführung wahrte allerdings - wohl aus technischen Gründen - rein konzertante Form...",aus "Versuch einer szenischen Chorauführung mit Laiensängern", von Otto Rottsieper im Programmheft zur Aufführung, S. 9.

90) "Eine Chorgemeinschaft im Sonntagsstaat, mit den Notenblättern in der Hand,.. schien dafür nicht das rechte Ausdrucksinstrument", Einführung Rottsieper, S. 10

91) "Ein Gesangverein ist kein Opernchor und in seiner Zusammensetzung, die alle Lebensalter umschließt, auch kein idealer Bewegungschor. Aber selbst unsere Siebzigjährigen hielten aus und mimten mit dem Feuereifer der Jugend", a.a.O.

92) "Das Bild einer Chorauführung wird sich allmählich wandeln. Aus dem Sänger der Chorstimme wird allmählich der lebendige Darsteller der Gefühls- und Willenswelt des Werkes werden", aus "Zur Aufführung des Werkes" von Lobo Frank im Klavierauszug.

93) Aus "Zur Aufführung des Werkes" von Lobo Frank im Klavierauszug.

94) Alle Zitate stammen aus "Zur Aufführung des Werkes" von Lobo Frank im Klavierauszug.

95) siehe graphische Darstellung im Anhang

96) "Aufbau und Form des Werkes sind modern-dramatisch. Die Verfasser gehen von der Erfahrung aus, daß das gesprochene Wort neben dem gesungenen - und umgekehrt - von außerordentlicher Wirkung sein kann." Aus "Zur Aufführung des Werkes" im Klavierauszug.

97) "Ebenso ist die Musik ... modern-dramatisch".
Aus "Einführung zu dem Werk" im Programmheft zur Aufführung von L.F., S. 15.

98) Die einzelnen Überschriften der 25 Nummern s. Anhang, Nr. 74
Ebenso die Anleitung über eine gekürzte Fassung und Einzelteile des Werkes.

99) 3 Flöten (3 Picc.), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baß-Tuba, 3 Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, kleine Trommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, Tamburin, Xylophon), Harfe, Klavier, Tam-Tam (tief) und ein kompletter Streichersatz.

100) Verlangt im Orchestervorspiel zum zweiten Teil: "Flotte Jazzrhythmen".

101) "Völkerfreiheit", Text: Dr. Alfred Fankhauser, Musik: Erwin Lendvai. Musikalische Leitung: Otto Rottsieper. Szenische Leitung: Rudolf Scheel. Leitung der Sprechchöre: Alfred Auerbach. Raumgestaltung: Fritz Schames. Fernorchester: Bläser des Tonkünstler-Orchesters. Mitwirkende: Anni Bräunig, Sopran, Alfred Auerbach, Willi Höhmann, Carl Diether, Sprecher. Männer- und gemischte Chöre der Rottsieperschen Chorgemeinschaft. Kinderchöre der Volkschöre "Westend" und "Sängerkreis". Sprechchor des Kulturkartells, erweitert durch den Männerchor "Westend" u.a., Bewegungschor der Arbeitersportler. Das Frankfurter Opernhaus-Orchester. Choreographie des Bewegungschores: Vera Donalis.

102) Alle Zitate sind der Einführung Lendvais zu der Musik seiner Komposition "Völkerfreiheit" entnommen. Im Programmheft zur Aufführung. Siehe Anhang, Nr. 77

103) Erschienen im D.A.S.-Verlag, Berlin, Verlagsnummer 1400. Mitwirkende siehe Kapitel III/Anmerkung Nr. 238

104) "Die 'Rote Revue' Ottmar Gersters, die nach ihrem Rundgang durch manche Stadt Deutschlands am 8. November nun auch ihren Einzug in Frankfurt hält...", Frankfurter Volksstimme vom 20. Oktober 1931, 42. Jhg., Nr. 245, Beilage, gez. Bsch.

105) Vgl. Frankfurter Volksstimme vom 20.X.1931, 42. Jhg., Nr. 245, Bsch.

106) Frankfurter Volksstimme v. 20.X.31:
"Wirkungsvolle Bilder vom Krieg, von der Inflation werben für den Friedensgedanken, satirische Untermalungen historischer Begebenheiten bringen Humor auch auf diese chorische Schaubühne".
Inhaltsangabe nach Textbuch s. Anhang, Nr. 75

107) Szenen aus Shakespeares "Julius Cäsar", Schillers "Fiesko", Bruno Franks "Zwölftausend", Büchners "Dantons Tod", Ferdinand Freiligraths "Die Toten an die Lebendigen" und Georg Kaisers "Nebeneinander".

108) Allgemeine Anweisungen zur Aufführung der "Roten Revue" im Textbuch zum Werk, S. 5. Erschienen im D.A.S.-Verlag, Berlin. Abschnitt: "Bei der Wiedergabe": "Es ist darauf zu achten, daß alle Nummern unmittelbar aufeinander folgen."

109) So in den Szenen zu "Julius Cäsar" und "Dantons Tod".

110) "Die Musik zur 'Roten Revue' hat die Aufgabe, die lose aneinandergefügten Szenen und Bilder miteinander zu verbinden und zu untermalen." Aus den Allgemeinen Anweisungen im Textbuch, S. 5.

111) Aus der Anweisung über die "Melodramen" im Textbuch, S. 5.

112) "Russisches Bauernlied" für gemischten Chor, vierstimmig. "Das ist die Not der schweren Zeit", zweistimmiger Kanon. "Auf ihr Brüder und Genossen", einstimmig.

113) In Frankfurt wurden als zusätzliche Chöre gesungen: Lendvais "Erlöse dich", Uthmanns "Der Freiheit mein Lied", de Nobels "Morgenrot" und Gersters "Presseneuigkeiten" und "Wir bauen eine neue Welt", ein sozialistischer Foxtrott, der einen freiheitlichen Text mit einer Schlagermelodie zusammenbindet.

114) Vgl. Frankfurter Volksstimme vom 10.XI.1931, Nr. 262, 42. Jhg., Beilage, Titel: "Rote Revue" im Schumann-Theater. Gez. Dr. E.

115) Aus "Allgemeine Anweisung" im Textbuch, S. 5, über die "Orchesterbesetzung".
1 große Flöte, 1 Klarinette, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Cello, 1 Baß, 2 Mann Schlagzeug, Klavier und ein hinter der Bühne zu spielendes Saxophon.

116) Frankfurter Zeitung vom 10.XI.31, 75. Jhg., Stadtblatt, S. 3, gez. st.:
"Die Musik Gersters unterstreicht in knappen, charakteristischen Sätzen die Geschehnisse auf der Bühne, gibt nie zuviel und drängt sich nicht hervor. Das Werk wurde dankbar aufgenommen."

Neueste Zeitung vom 9. XI.31, gez. sr.:
"... eine bunte, aber keineswegs sinnlose Folge von Chören, Musikvorträgen und szenischen Vorführungen. Die ganze Aufmachung war nicht sonderlich originell."

Frankfurter General-Anzeiger v. 10.XI.31, 56. Jhg., Nr. 264, S. 5:
"In der Vertonung hat ein so begabter Komponist wie Ottmar Gerster, der auch hier wieder gute Einfälle hat, leider nicht immer der Gefahr widerstanden, trivial zu werden, allzu billigen Wirkungen nachzugehen. Die beiden Szenen von Brecht und Hellfried zeigen Momente aus dem Weltkrieg zu karikiert, häßliche Fratzenhaftigkeit. Wie elementar dagegen wirkt die Kammerdienerszene aus 'Kabale und Liebe'."

Frankfurter Volksstimme v. 10.XI.31, 42. Jhg., Nr. 262, Beilage:
"Als die Massen mittags aus dem Schumann-Theater herausströmten, hörte man mehrfach den Wunsch nach einer baldigen Wiederholung der Revue, die einen tiefen Eindruck hervorzurufen vermochte."

117) Hendrik de Man war Dozent für Sozialpsychologie an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt a.M.

118) Maifestspiel "WIR". Text: Hendrik de Man, Musik: Ottmar Gerster, Filmstreifen: Dr. Paul Wolff. Musikalische Leitung: Max Bartsch. Sprechchöre und Sprecher: Alfred Auerbach. Bewegungschöre und Gesamtinszenierung: Dr. Graf, Oberregisseur am Frankfurter Opernhaus. Mitwirkende: Chorgemeinschaft "Union", Sprechchor des Kulturkartells, Bewegungschöre der Arbeitersportler, Chor und Orchester der Arbeiterjugend. Das Frankfurter Tonkünstler-Orchester. Bühnenaufbau: Baurat Dr. Kemper.

119) "Der Hauptzweck eines Maifestspiels ist also eine Darstellung der sozialistischen Ideen. Darum ist dieses Spiel in erster Linie ein Lehrstück."
Aus: Frankfurter Volksstimme vom 30.IV.1932, 43. Jhg., Nr. 101, Beilage, Titel: Zum 1. Mai "WIR", gez. Hendrik de Man.
Alle angeführten Zitate sind hieraus entnommen.

120) Frankfurter Zeitung vom 3.V.32, 76. Jhg., Nr. 327/28, Erstes Morgenblatt, Titel: Arbeiterfestspiel, gez. Karl Holl:
"... ja schließlich durch ein Hineinziehen des Publikums in die Handlung zu kultischer Wirkung steigern soll."

121) Frankfurter Volksstimme v. 30.IV.32, 43. Jhg., Nr. 161, Beilage, Titel: Zum Maifestspiel "WIR", gez. Hendrik de Man:
"Es entspricht der Gesamtauffassung des Werkes als eines kultischen Lehrspieles, daß auch die herangezogenen optischen und

akustischen Hilfsmittel, die Filmprojektionen, die Orchestermusik und die Gesangschöre unter das Gesetz des Zweckbildes und der Zweckmusik gestellt werden."

122) Vgl. "Das Frankfurter Maifestspiel 1932" von Hendrik de Man. Im Programmheft zur Aufführung, S. 8

123) Vgl. "Das Frankfurter Maifestspiel 1932" im Programmheft, S. 8

124) "Gersters Musik zum Maifestspiel WIR" von Max Bartsch im Programmheft zur Aufführung, S. 11

125) "Gersters Musik zum Maifestspiel WIR" Programmheft, S. 11

126) "Gersters Musik zum Maifestspiel WIR" von Max Bartsch im Programmheft, S. 12:
"... er nähert sich Mussorgsky und Monteverdi. Was er bei den Höhepunkten an klingender Chorkraft schafft, ist auch für den zeitverbundenen Musikkenner von erstaunlicher Wirkung."

127) "Wenn wir die Partitur überprüfen, lernt man den Kenner einer modernen Kontrapunktik kennen, die in ihren Großanlagen überlegen geführt ist und die wenigen schwachen Stellen des Werkes leicht übersehen läßt." Max Bartsch im Programmheft, S. 12

128) Frankfurter Zeitung vom 3.V.32, 76. Jhg., Nr. 237/28, Erstes Morgenblatt:
"Der Ersatz der Schlagworte durch in sich gehaltvolle Thesen braucht Zeit, fordert überragende Geister."
"Und man hat wenigstens in einer Hinsicht vollgültige neue Gestalt geschaffen; nämlich in der Musik."

129) "In der Instrumentierung...., wie im fugierten Satz zeigt sich die gewohnte Könnerschaft."
Frankfurter General-Anzeiger vom 2.V.32, 56. Jhg., Nr. 102, gez. tt

130) Frankfurter Zeitung vom 3.V.32, 76. Jhg., Nr. 327/28, Erstes Morgenblatt:
"Denn zum ersten Male haben in diesem Werk Autoren größeren geistigen Kalibers den Versuch gemacht, an Stelle der bisherigen oberflächlichen pantomimischen Revue aus der äußeren Geschichte des Sozialismus, eine sinnbildliche Form der Gemeinschaftsfeier zu setzen."

131) Frankfurter Zeitung vom 3.V.32, 76. Jhg., Nr. 327/28, Erstes Morgenblatt, Titel: Arbeiter-Festspiel, gez. Karl Holl:
"Das Frankfurter Kulturkartell hat sich um die Schaffung solcher sozialistischer Festspiele und damit einer künstlerisch gestalteten, geistig versteiften und gemeinschaftsbildenden Form sozialistischer Feier schon seit Jahren verdient gemacht. Es hat nicht nur schon vorhandene Werke herausgestellt, sondern auch den Fortgang der Produktion durch Erteilung von Aufträgen unmittelbar veranlaßt."

132) a. die Rottsiepersche Chorgemeinschaft: Vch. "Sängerkreis", Vch. Oberrad und Vch. Cronberg.
b. der Vch. "Westend" unter der Leitung von Dr. Ehrenreich.
c. Chorgemeinschaft "Union": Vch. "Union", Vch. "Harmonia"-Höchst, Vch. Griesheim unter der Leitung von Max Bartsch.

133) ".. in besonderen Fällen auch mit Klavierbegleitung"
s. Anhang, Nr. 74
"Diese a-cappella-Chöre inmitten eines instrumentalen Werkes ermöglichen eine leichtere Loslösung aus dem Gesamtrahmen und ihre selbständige Verwendung bei anderen Gelegenheiten. Diese

Tatsache wird für die Verbreitung des Tonwerkes nur von Vorteil sein."
Aus "Gersters Musik zum Maifestspiel" im Programmheft zur Aufführung, 1932, S. 11, Aufsatz Max Bartsch.

134) Das Stück wurde 1930 komponiert. Partitur mit unterlegtem Klavierauszug unter Verlagsnummer 1445 im D.A.S.-Verlag, Berlin. Opus 22/1-3 für Männerchor mit (Jazz)-Orchester.
1. "Lied der Baumwollpflücker" Text Bruno Traven
2. "Ballade von der Wohltätigkeit" Text Kurt Tucholsky
3. "Lied der Bergarbeiter" Text Anna Gmeiner

135) Genaue Angaben darüber konnten leider nicht mehr gemacht werden, jedoch fand sich der Klavierauszug zu "Lied der Baumwollpflücker" im Nachlaß des Dirigenten Max Bartsch, so daß mit großer Wahrscheinlichkeit eine Aufführung geplant war.

136) Bemerkungen auf S. 2 der Partitur: "Die vorliegende Partitur sieht folgende Aufführungsmöglichkeiten vor:
a. Männerchor mit Orchesterbegleitung.
b. Männerchor mit Klavierbegleitung (in diesem Falle ist zur Begleitung der Klavierauszug zu spielen.
c. Eine Singstimme mit Orchesterbegleitung.

Für die Ausgabe c. wurde eine eigene Notenausgabe hergestellt, die ebenfalls im Verlag des D.A.S. vorliegt...; eine Wiedergabe mit Klavierbegleitung stellt nur einen Ersatz dar, soll also nur in Notfällen in Betracht kommen."

137) Regieanweisung in der Partitur S. 6: "Möglichst laut gerufen, nicht singen".

138) graphische Darstellung im Anhang

139) Bemerkungen zur Aufführung und über die Verwendung des ebenfalls im D.A.S.-Verlag erschienenen Lichtbildermaterials.

140) Zitate aus "Bemerkungen", die zur Aufführung im Klavierauszug gegeben werden.

141) "Bei der Darstellung dieser proletarischen Ballade ist vielmehr auf jede theatermäßige Wirkung im überlieferten Sinne zu verzichten. Es sind keinerlei dekorative Andeutungen notwendig. Auch bei Betonung und Heraushebung einzelner Gruppen und Darsteller durch Beleuchtungseffekte und Scheinwerfer ist größte Zurückhaltung zu beachten". Aus "Bemerkungen" im Klavierauszug.

142) Aufzählung der Lichtbilder im Anhang, Nr. 76

143) graphische Darstellung im Anhang

144) siehe Anhang, Nr. 77

145) Frankfurter Volksstimme vom 10.XI.1927, 38. Jhg., Nr. 264, Beilage

146) "Im Sommer 1921 dirigierte ich vertretungsweise den Arbeitergesangverein 'Einigkeit' in Oberrad. Damals trat mir zum ersten Male die Frische und Unverbrauchtheit unserer Volkschöre entgegen." Aus Selbstbiographie Gersters im Winterprogramm des Kulturkartells, 1929/30, S. 27

147) "Im Kriege bei der Regimentsmusik 222 lernte ich erst, was man 'populäre Musik' nennt, gleichzeitig eignete ich mir dort eine überaus genaue Kenntnis der Blasinstrumente an."
Aus Selbstbiographie Gersters im Winterprogramm des Kulturkartells, 1929/30, S. 27

148) "Agitation auf politischem Gebiet: Beeinflussung in bestimmten Anschauungen durch Wort und Schrift n.d. Marxisten Plechanow das Heranbringen einer oder einzelner politischer Ideen an breite Massen im Gegensatz zur Propaganda." Auszug über "Agitation" im "Volks-Fremdwörterbuch" von Wilhelm Liebknecht. Neuer Deutscher Verlag, Berlin, 1932, 20. Aufl., S. 12

149) Vgl. Kritik von Karl Holl in der Frankfurter Zeitung vom 3. Mai 1932, 76. Jhg., Nr. 327/28, Erstes Morgenblatt

150) "Er zeigt, wie der zwischen fatalistischer Entmutigung und gesunder Gegenwehr Schwankende nach dem Erleben des Krieges, an dem er duldend mitschuldig war, über die Versuchung der Selbstsucht und falschen Demokratie zur echten Demokratie und damit auch zur Verwirklichung ihrer menschlichen Forderungen gelangen kann." a.a.O.

151) Frankfurter Volksstimme vom 30. April 1932, Titel: Zum 1. Mai "WIR", 43. Jhg., Nr. 101, Beilage

152) Vgl. Klabund, a.a.O., S. 365

153) Frankfurter Volksstimme vom 10. Nov. 1927, 38. Jhg., Nr. 264, Beilage

154) 1. Gruppe im ersten Takt, 2. Gruppe im zweiten Takt, 3. im dritten und 4. im vierten Takt.

155) Der Text zu dieser Stelle lautet: "Nicht Jubel grüßt den Krieg, die Waffe blinder Unvernunft. Sie zwingen Kampf uns auf. Ihr Räte seid bereit."

156) tack, tack, rack, rack, dung, sss, sss

157) "Wehe Hilfe! Wer rettet uns? Gehetzt von Ungeheuern!"

158) Bei der szenischen Aufführung von "WIR" wurde dies durch Händereichen der Zuhörer im Finale erreicht. Dieser symbolische Ausdruck sollte eine Identifizierung mit den Darstellern und dem Geschehen sein.

159) "Während der ersten anderthalb Jahrzehnte nach dem ersten Weltkrieg wurde eine ... verhältnismäßig neue Spielweise ausprobiert, die sich wegen ihres deutlich referierenden, beschreibenden Charakters und weil sie sich kommentierender Chöre und Projektionen bediente, 'episch' nannte."
Aus B. Brecht "Versuche" 22-24, "Die Straßenszenen", S. 125, Suhrkamp-Verlag, vorm. Fischer, Berlin, 1950

160) "Die Verfechter dieses epischen Theaters führten ins Feld, daß die neuen Stoffe, die sehr komplizierten Vorgänge der Klassenkämpfe im Augenblick ihrer entsetzlichen Zuspitzung, auf solche Art leichter zu bewältigen seien, weil die gesellschaftlichen Prozesse in ihren kausalen Zusammenhängen damit dargestellt werden könnten". Brecht "Versuche", a.a.O.

161) "Darum ist dieses Spiel in erster Linie ein Lehrstück." Frankfurter Volksstimme vom 30.IV. 1932, 43. Jhg., Nr. 101, Beilage, Titel: Zum 1. Mai "WIR".

162) So blieb z.B. das "Requiem" von Wolff nach dem Text von Toller nur als "Requiem" von Toller in Erinnerung der Sänger. In ähnlicher Form hatte bereits 1927 die "Frankfurter Volksstimme" reagiert, in der Besprechung und Würdigung der Aufführung er-

scheint das "Requiem" als "Requiem von Toller-Wolff". Also der Dichter zuerst. Obwohl der Rezensent Dr. Ehrenreich Musikwissenschaftler war.

163) So brachte die "Frankfurter Zeitung" eine ausgezeichnete Kritik zum Maifestspiel "WIR" von Karl Holl, der auch einige Tage zuvor einen Einführungsvortrag im Rundfunk gehalten hatte. Holl, wie auch die Zeitung selbst, waren in ihrer Einstellung aber keineswegs der bürgerlichen Unterschicht zugehörig.

164) Rechenschaftsbericht für den Rhein-Main-Gau im D.A.S. 1932, Referat Brosswitz, S. 13:
"Trotz großer Erfolge laßt uns nicht übermütig werden. Wir stehen erst am Anfang und ich bin der Zeitentwicklung nicht böse darum, daß sie uns erst an den Anfang einer neuen Kunstepoche gestellt hat und daß wir noch harte Arbeit leisten müssen, bis wir das Ziel erreicht haben."

165) Rechenschaftsbericht für den Rhein-Main-Gau im D.A.S. 1932, S. 13:
"Das proletarische Kunstwerk kann auch nicht a-tempo herbeigeführt werden und wir mit ihm. - Und das, Freunde, ist das Große, das durch diese Arbeit bereits vollbracht wurde, daß sie den Politiker eingestellt haben in das Erlebnis der Kunst.."

166) Rechenschaftsbericht für den Rhein-Main-Gau im D.A.S. 1932, Referat C. Brosswitz, S. 14:
"Sozialistische Kulturarbeit ist nicht an äußere Grenzen gebunden, sozialistische Arbeit ist Trägerin einer sozialistischen Mission, bestätigt die Bindung von Mensch zu Mensch und der Wahrheit und den fördernden Gedanken der Gemeinschaft im tiefsten Sinn unserer Kulturarbeit. Und hierfür, für die seelische Revolution, arbeitet unsere Arbeitermusikbewegung."

167) Rechenschaftsbericht für den Rhein-Main-Gau im D.A.S. 1932, Referat C. Brosswitz, S. 12:
"Die Stille, die eingetreten war unter der Herrschaft des Bürgertums, hat die Arbeitersängerbewegung wieder belebt und hat bei ihren Aufführungen eine geschlossene Kunstgemeinde gefunden. In dem Augenblick, als die Arbeiterschaft von den großen Musikwerken Besitz ergriffen hat, wuchs sie zu einer Kunstgemeinde heran, die man heute als die größte bezeichnen kann."

168) Bereits 1930, zur Aufführung des "Kreuzzug der Maschine", stand der Opernregisseur des Frankfurter Opernhauses, Rudolf Scheel, zur Verfügung, und zum Maifestspiel "WIR" lag die Gesamtleitung in Händen des Oberregisseurs Dr. Graf vom Frankfurter Opernhaus.
Nicht zuletzt wurde die szenische Aufführung des "Belsazar" im Frankfurter Opernhaus auf die konzertante Aufführung des Oratoriums 1929 durch die Chorgemeinschaft "Union" zurückgeführt, vgl. Kap. III dieser Arbeit.

169) Vgl. verschiedene Reklame-Annoncen in den Programmheften der Veranstaltungen des "Kulturkartells".

Anmerkungen zu Kapitel V

1) Die im folgenden hier angeführten Zahlen, Belege und Zitate sind dem Statistischen Monatsbericht der Stadt Frankfurt a.M., 18. Jhg., Heft 1, Januar 1956, Abschnitt: Kulturelle Vereine in Frankfurt a.M., 1. Die Chorvereine, S. 3 ff., entnommen.

2) Vgl. Müller-Beiträge

3) "Umgekehrt haben beispielsweise auch zwei der nach 1945 gegründeten Vereine einen Bestand von mehr als 200 Mitgliedern aufzuweisen; es handelt sich jedoch hier um eine Wiedergründung, bzw. um einen Zusammenschluß bereits bestehender Vereine". a.a.O.

4) Hier besteht ein Verhältnis von 41,8 % aktiver zu 58,2 % passiver Mitglieder.

5) 54,3 % aktive und 45,7 % passive Mitglieder.

6) Es gab schon in der Zeit bis 1914 in einzelnen Vereinen ein Mindestalter für ausübende Sängerinnen und Sänger, das gewöhnlich bei 18 Jahren lag. (Aus Statuten und Unterhaltungen mit älteren Sängern.). Es wurde mir immer wieder bestätigt, daß es eine "Selbstverständlichkeit" gewesen sei, die Söhne und Töchter "sobald als möglich in den Verein mitzubringen". Das wird auch durch Fotografien in den Vereinsarchiven bestätigt. - Andererseits liegt das Durchschnittsalter der heutigen Chöre - speziell in den Männerchören - sehr hoch. Aus eigener Erfahrung - bei vier Vereinen - ergibt sich ein Durchschnitt von rund 50 Jahren.

7) Vgl. Einführung und Kapitel III dieser Arbeit

8) Die im folgenden angegebenen Zahlen und Prozentsätze wurden aus den Unterlagen des "Hessischen Rundfunks" über die Sendereihe "Stunde des Chorgesangs" für die Zeitdauer vom 7.XI.1948 bis 31.XII.1955 errechnet. Der Einfachheit halber werden die Prozentzahlen nach oben bzw. nach unten auf- oder abgerundet. Eine wesentliche Verschiebung des Gesamtbildes tritt dadurch nicht ein.

9) Mit den "Stadtvereinen" werden nur die Gesangvereine der Stadt Frankfurt a.M. bezeichnet.

10) Unter den Kleinstädten werden hier die Städte Darmstadt, Fulda, Wetzlar, Limburg, Friedberg, Hanau, Marburg, Kassel, Wiesbaden, Mainz, Kreuznach, Offenbach und Bad Homburg verstanden.

11) Die gemischten Chöre treten in diesem Zusammenhang sehr oft noch mit einer Unterteilung von Frauen- und Männerchören in Erscheinung, was aber keineswegs immer aus den Unterlagen des "Hessischen Rundfunks" hervorgeht. Dasselbe gilt für die Knabenchöre, die häufig als Oberstimmen mit Männerchören zusammensingen.

12) Dazu werden hier gerechnet: Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Bruckner, Reger. Zu den später unter "Romantik II" gerechneten Komponisten gehören: Othegraven., Kreutzer, Wüllner, Zelter, Kuhlau, Nägli usw.

13) Als zeitgenössische Literatur werden die Werke der Komponisten Rein, Stürmer, Lang, Sendt, Knab, Bresgen, Zipp, Zoll, Knöchel, Schröder, Marx, Rische, Lemacher, Pestalozzi, Gerster, Gotovac, Desch, Grabner, Weber, Siegl-Hessenberg, Fussan, Distler und Hindemith als Ausnahmen - gerechnet.

14) Dazu zählen: Kämpf, Kaun, Butz, Dürrner, Rietz, Heim usw.

15) Lendvai und Silcher werden hier aus verschiedenen Gründen gesondert angeführt: Lendvai, weil er durchaus als Mittler zwischen Romantik und Zeitgenossen angesehen werden kann. Richard Stöhr führt ihn z.B. in seiner "Formenlehre der Musik", Verlag Kistner und Siegel, Leipzig, als typischen Vertreter des "modernen Madrigals" im Beispiel an. Silcher, als der wichtigste Männerchorkomponist des 19. Jh., weil damit nicht nur das "Alte" gepflegt wird, sondern weil er in der Praxis der Männerchöre noch immer ständig in Gebrauch ist und besonders bei älteren Sängern als der Inbegriff des Männerchorgesangs gilt.

16) Dieser Unsicherheitsfaktor beruht auf folgenden Tatsachen: Es erscheinen Komponisten, die zwar in der Gegenwart leben, aber noch immer im Stil der alten Liedertafel komponieren. Außerdem ortsgebundene Komponisten, die mir nicht bekannt sind. Hier kann man vielleicht am ehesten einen Zuschlag zu der "Liedertafel"-Gruppe geben.

17) 1954 werden erstmals von Landvereinen Chöre von Fussan und Hessenberg gesungen: am 1. Aug. von Dietkirchen einen Fussan, am 10. Okt. von Wicken einen Hessenberg, am 14. Aug. 1955 von Altheim einen Hessenberg, am 11. Sept. von Großenlinden einen Fussan und am 31. Juli der Männerchor Gräfenhausen einen Haas- und drei Hindemith-Chöre.

18) Hierzu zählen die Bearbeitungen von Hassler-, Donati-, Schein- und Isaac-Sätzen, die für Männerchor eingerichtet wurden.

19) Gemeint sind Kompositionen aus dem 16., 17. und 18. Jh.

20) Die zeitgenössischen Komponisten der gemischten Chöre entsprechen etwa denen der Männerchöre.

21) Dasselbe gilt auch hier

22) Der fehlende Prozentsatz ist deshalb so hoch, weil ein geschlossenes Weihnachtskonzert eines ortsgebundenen Komponisten gegeben wurde.

23) Diese Gruppe umfaßt Bartok, Fortner, Hindemith und Orff.

24) Diese Wechselwirkung zwischen Theater und einem bürgerlichen Verein konnte ansonsten nur am Beispiel des "Cäcilienvereins", später auch der "Singakademie" nachgewiesen werden und bedeutete in der Geschichte der Stadt Frankfurt a.M. in diesem Zusammenhang ein Novum.

A N H A N G

1) Die Grundbestimmungen der "Liedergemeinschaft":

1) Die Anschaffung und Herstellung der Lieder ist für die "Liedergemeinschaft der Arbeitersänger-Vereinigungen Deutschlands" eine gemeinschaftliche.
2) Sämtliche Lieder, welche der "Liedergemeinschaft usw." gewidmet oder zum Kaufe angeboten werden, müssen dem Obmann des Ausschusses eingesandt werden. Nachdem dieselben auf den Wert des Textes hin geprüft sind, werden die textlich für gut befundenen Lieder den Prüfungsdirigenten zur Rezension übersandt.
3) Die Geschäftsleitung liegt dem Ausschuß ob. Alle Beschwerden über den Ausschuß sind an die Kontrollkommission zu richten; letztere hat alljährlich einmal zu kontrollieren.

4) Der Ausschuß besteht aus neun Mitgliedern, die Kontrollkommission aus drei Mitgliedern, die Dirigentenprüfungskommission aus sieben Gesangslehrern.
5) Der Ausschuß hat nach den Beschlüssen des Delegiertentages, welcher alle drei Jahre stattfindet, zu arbeiten, und es liegt ihm die Einberufung des nächsten Delegiertentages ob. - Der Ausschuß ist verpflichtet,auf einen Antrag hin, welcher die Zustimmung der Majorität der Mitgliedschaften der Vereinigung hat, schon früher einen Delegiertentag einzuberufen, wie beschlossen. Der Antrag kann von einer Sängervereinigung, vom Ausschuß oder von der Kontrollkommission gestellt werden.

6) Im Laufe eines jeden Jahres werden vier Lieder freiheitlichen Inhaltes für Männerchor, außerdem ein Lied für gemischten Chor herausgegeben.
7) Die für die Vereinigung hergestellten Noten tragen am Kopf die Überschrift: "Liedergemeinschaft der Arbeitersänger-Vereinigungen Deutschlands."
8) Der Beitritt zur Liedergemeinschaft kann jederzeit erfolgen. Beitrag oder Einschreibegeld wird nicht erhoben. Die der "Liedergemeinschaft" angehörenden Bünde, respektive Vereine, haben die Verpflichtung, die herausgegebenen Lieder (Im Jahre vier) zu entnehmen und den Selbstkostenpreis (In der Regel pro Quartett und Partitur 10 Pfg) dafür zu zahlen.
9) An Sängerbünde, resp. Vereine, welche der "Liedergemeinschaft" nicht angehören, werden keine Lieder versandt.
Aus: I. Bundesfest des Arbeiter-Sänger-Bundes für den Rhein-Main-Gau, 1901, Archiv Vch. Union.

2) "Vertreten waren auf dem ersten Kongreß, 1892, 14 Verbände, die 319 Vereine mit 9150 Mitgliedern in sich vereinigten. Von einer weiteren Anzahl von Vereinen im Reiche, die der hohen Kosten wegen keinen Delegierten entsenden konnten, wurde der Gründung eines eigenen Liederverlages freudig zugestimmt. Im August 1894 fand wieder ein Kongreß statt, an dem 17 Delegierte, die 540 Vereine mit 19322 Mitgliedern vertraten, anwesend waren. Bis zum Mai 1896, wo der dritte Delegiertentag der "Liedergemeinschaft" stattfand, war ihr Mitgliederstand auf 635 Vereine mit 23466 Mitgliedern, darunter 16969 aktiven, gestiegen. Von Jahr zu Jahr vermehrte sich die Zahl der Mitglieder: 1898 gehörten 719 Vereine mit 28810, 1901: 933 Vereine mit 39717 und 1904 1262 Vereine mit 62274 Mitgliedern der "Liedergemeinschaft" an. Die "Liedergemeinschaft" umfaßte zur Zeit, wo.. 1907 .. 32 Arbeitersängerbünde, die aus 1740 Vereinen bestanden, die insgesamt 92174 Mitglieder besaßen. Hierzu kamen noch elf Einzelvereine mit 575 Mitgliedern. Summa 92749 Mitglieder."
Aus Heft: Rhein-Main-Gau, 1912, Archiv Vch. Union

3) Die wichtigsten Bestimmungen des Bundesstatuts des D.A.S. von 1908. Auszugsweise aus den Statuten des D.A.S., 1911. Archiv Vch. Union

§ 2 Der Bund stellt sich in den Dienst der Arbeiterbildungsbestrebungen; er will vor allem den Deutschen Arbeitergesangvereinen die Mittel und Wege weisen, die geeignet sind, die Arbeitergesangvereine zu befähigen, mitzuwirken bei den Bestrebungen, künstlerische Kultur in der Arbeiterschaft zu wecken und zu verbreiten. Hierzu dienen:

a) Die Pflege und Förderung des Gesanges (unter Ausschaltung des Preissingens), Erweckung und Verbreitung des Kunstverständnisses seiner Mitglieder sowie die Stärkung des Gefühls der Zusammengehörigkeit unter denselben;

b) die Beschaffung und Herausgabe von Freiheitsliedern sowie von Volksliedern und anderen guten Chorwerken.

§ 3 Die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes sind:

a) Der Betrieb eines eigenen Liederverlages;

b) die "Deutsche Arbeitersängerzeitung" als offizielles Organ des Bundes;

c) Einteilung des Bundes in Gaue und Bezirke.

§ 18 Der Liederverlag
Der Verlag ist verpflichtet, neben den Freiheitschören, Volksliedern usw., auch solche Chöre herauszugeben, bei denen das Verlagsrecht abgelaufen ist. Zu berücksichtigen sind neben den Ausgaben für Männerchor auch solche für gemischten Chor und Frauenchor. Der Verlag hat dabei, soweit wie möglich, den Wünschen und Anregungen der Gau- bzw. Kommissionsinstanzen Rechnung zu tragen. Die Zahl der herausgegebenen Chöre ist unbeschränkt und richtet sich ganz nach den jeweilig zur Verfügung stehenden Kompositionen. Die Abgabe der Chöre geschieht unentgeltlich. Ausnahmsweise schwierige und große Chöre werden nach Rückfrage zum Selbstkostenpreise abgegeben.

§ 19 Die dem Liederverlag des Bundes zum Kauf angebotenen Lieder sind an den Sekretär einzusenden; nachdem der Text auf seinen Wert hin geprüft ist, werden die Kompositionen an die Mitglieder der Prüfungskommissionen verschickt.
Zur Prüfung der für den Liederverlag des Bundes eingehenden Kompositionen wird eine Liederprüfungskommission eingesetzt, die aus sieben theoretisch und praktisch gebildeten Musikern besteht.
Die Versendung zur Prüfung geschieht ohne Namensangabe des Komponisten. Über die Annahme oder Ablehnung des Liedes entscheidet der Vorstand nach Maßgabe der von den Mitgliedern der Prüfungskommission abgegebenen Urteile.

§ 20 Das Bundesorgan
Die "Deutsche Arbeitersängerzeitung" erscheint zweimonatlich und wird den Vereinen unentgeltlich zugestellt.
Nummern, die sich ihrem Inhalt nach zur Agitation eignen, sind auf Verlangen in gewünschter Anzahl zum Selbstkostenpreise nachzuliefern. Aufträge dazu müssen spätestens 14 Tage nach Erscheinen der betreffenden Nummern bei dem Verlage eingehen.

§ 21 Der Inhalt der Zeitung umfaßt:

a) Aufklärende und belehrende musikwissenschaftliche Artikel;

b) Berichte aus den Mitgliedschaften;

c) Bekanntmachungen des Bundesvorstandes.

4)

1892	19322 Mitglieder	1911	83000 Mitglieder
1896	23466 Mitglieder	1914	107000 Mitglieder (16000 Frauen)
1898	28810 Mitglieder	1917	15896 Mitglieder
1901	39717 Mitglieder	1920	156700 Mitglieder (34000 Frauen)
1904	62274 Mitglieder	1923	226000 Mitglieder (58000 Frauen)
1907	93000 Mitglieder	1926	280000 Mitglieder (75000 Frauen)
1908 x)	65000 Mitglieder	1932	über 300000 Mitglieder

x) Gründung des D.A.S. in Köln. Die Zahlen vorher beziehen sich auf die angeschlossenen Mitglieder der "Liedergemeinschaft".
Vgl. Festschrift, S. 106
Außerdem gibt es 1928 etwa 160000 unterstützende Mitglieder.
Vgl. Festschrift, S. 99

5) Festschrift, S. 98 ff:
"Späterhin verstand man sich auch zur Herausgabe eines geistigen Bindemittels, eines alle Jahre erscheinenden Flugblattes". Dies gilt im Zusammenhang mit der "Liedergemeinschaft. Allmählich reifte der Wunsch zur Errichtung einer strafferen Organisationsform mit einem in kürzeren Abständen herauszugebenden Presseorgan. Es kam zur Gründung der "Deutschen Arbeiter-Sängerzeitung", die zur Zeit der Umstellung der Liedergemeinschaft zum Arbeitersängerbund bereits in 65000 Exemplaren erscheinen konnte."
Weitere Angaben über diese Zeitung finden sich erst wieder 1928. In welchem Turnus die Zeitung bis 1914 erschien, ist nicht mehr zu belegen. 1928 erscheint sie in 80000 Exemplaren monatlich.

6) Der Umsatz der Liedergemeinschaft und des D.A.S.-Verlages beläuft sich

1892	auf	1 968,10 M	1911	auf	17 610,07 M
1896	auf	2 544,60 M	1914	auf	35 039,90 M
1898	auf	3 372,46 M	1917	auf	10 187,98 M
1901	auf	5 600,-- M	1920	auf	59 897,70 M
1904	auf	10 340,-- M	1923 x)	auf	0,81 RM
1907	auf	11 777,32 M	1926	auf	387 000,-- RM
1908	auf	8 533,20 M			

x) In Goldmark umgerechneter Kassenbestand

Vgl. Festschrift, S. 106

7)

Chorliederbuch für Gemischten Chor	erschienen 1926/27
Chorliederbuch für Männerchöre	erschienen 1929
Sammelband für 130 Frauenchöre	
Zwei Kinderliederhefte	
Sammelband für dreistimmigen Jugendchor	erschienen 1927
Frühlingsmysterium	H. Tiessen
Eiserne Welt	W. Knöchel
Arbeitsauferstehung	G. Olmann
Vier Tageszeiten	G.Fr. Telemann
Chöre von Johannes Brahms	
Schubert-Kompositionen für Männerchor	
Lebenslust	Franz Schubert
An die Sonne	Franz Schubert
Der Tanz	Franz Schubert
Schlußchöre aus "Lazarus"	Franz Schubert
Schnützelputzelhäusel, Volkslied	Satz: Siegfr. Ochs
Buhköken von Halberstadt, Volkslied	Satz: Ed.Aug. Grell
Chorvariationen, op. 28	E. Lendvai
Brüder, zur Sonne, zur Freiheit	Satz: Herm. Scherchen
Wenn wir schreiten	Satz: Michel Englert
Hebt unsere Fahnen in den Wind	Satz: Michel Englert

Nippon, Chorsuite f. Frauenchor	E. Lendvai
Morgenrot	Otto de Nobel
Sturm	G.Ad. Uthmann
Tord Foleson	G.Ad. Uthmann
All mein Gedanken, Volkslied	Satz: R. Kahn
Die Sonne scheint nicht mehr, Volkslied	Satz: R. Kahn
Die Internationale	Satz: H. Scherchen

Hilfs- und Nachschlagwerke:
Ton- und Stimmbildung im Chorgesang
Musikgrundlehre
Praxis der Chorführerschule
Allgemeine Chorführerschule

Vgl. Festschrift, S. 103 ff. und andere Aufsätze hieraus.

8) Vgl. Festschrift, S. 60:
"Bis 1914 gab es im ganzen D.A.S. nur vier gemischte Chöre, die mehr als 150 Mitglieder zählten:

Hamburg:	Hamburger Volkschor	240 Mitglieder
Berlin:	Berliner Volkschor	350 Mitglieder
Frankfurt a.M.:	Volkschor Union	320 Mitglieder
Augsburg:	Volkschor "Lassallia"	200 Mitglieder

Nur die ersten drei veranstalteten große Choraufführungen mit Solisten und Orchester und verdienten deshalb mit Recht den Namen eines Volkschores."
1920 gibt es 41 gemischte Chöre mit mehr als 150 singenden Mitgliedern, 38 davon mit über 200 singenden Mitgliedern.
Das ist ein Zuwachs um das Zehnfache. (In derselben Zeit ist die Zahl der reinen Männerchöre mit mehr als 150 Mitgliedern von 17 auf 10 zurückgegangen.)
1928 gibt es 270 gemischte Chöre mit mehr als 100 singenden Mitgliedern. (Erwähnt werden: der Nürnberger Volkschor "Hans Sachs" und die Mannheimer Volkssingakademie mit über 400 singenden Mitgliedern.)
Verhältniszahlen von Männer- : Frauenstimmen:
1911 = 11:1, 1914 = 7:1, 1920 = 4:1, 1928 = 3,5:1
Bis 1914 gab es: vier Männer- und vier Frauenchöre mit über 200 Mitgliedern. Aber auf 10 Männerchöre kam nur ein gemischter Chor.

9) Vgl. Festschrift, S. 69
"Lieber Herr Alfred Guttmann! Nichts konnte mir größere Freude machen als die Zusendung Ihrer prachtvollen Chorsammlung für den Deutschen Arbeiter-Sängerbund. Welch' Museum von Meisterwerken! Und wie schön zu denken, daß ein großes Volk mit ihm vertraut ist, daß es sich von ihrem Inhalt nährt, daß es, mehr als die bürgerlichen Klassen und die mondänen Dilettanten, sich zum Sachwalter und Wächter dieser Schätze der Jahrhunderte gemacht hat! Preis der Rasse, die auf ihren Schultern diese Kathedralen von Tönen trägt! Und Ehre Ihnen und Ihren Kollegen vom D.A.S., die Sie Ihrem Volke diese musikalische Bibel gegeben haben! Ich drücke Ihnen die Hand und beglückwünsche Sie mit brüderlicher Zugeneigtheit! Ihr ergebener Romain Rolland".

10) Die künstlerischen Veranstaltungen zum I. Deutschen Arbeitersängerbundesfest wurden nach folgenden Gesichtspunkten zusammengestellt:
8 Spitzenkonzerte, 20 Saalkonzerte, Massensingen im Stadion und zahlreiche Werbekonzerte.

Die acht Spitzenkonzerte waren:

1) Bach:	Geistliche und weltliche	Kantaten Bezirk Essen
2) Beethoven:	Missa Solemnis	Mannheimer Volkssing-akademie
3) Berlioz:	Faus Verdamnis	Gau Berlin
4) Brahms:	Frauenchöre, Rhapsodie, Rinaldo, Schicksalslied, Nänie	Bezirk Dresden
5) Händel:	Judas Maccabäus	Bergisch-Land
6) Händel:	Salomo	Gau Thüringen
7) Haydn:	Jahreszeiten	Chorgruppe Frankfurt Rhein-Main-Gau
8) Verdi:	Requiem	Dortmund, Hagen, Bochum

Die 20 Saalkonzerte wurden hier in eine gewisse Ordnung und Zusammengehörigkeit gebracht. Die Zahlen bedeuten die Reihenfolge in der Festschrift.
Zwei Konzerte sind dem Schaffen Franz Schuberts gewidmet. Nr. 9 enthält ausschließlich Männerchöre, Nr. 14 Männerchöre, Lieder für Bariton und Klaviervorträge.
Chorkonzert 6 brachte ein reines Mendelssohn-Konzert für Männer-, Frauen- und gemischten Chor.
Chorkonzert 20 war im ersten Teil dem Schaffen Karl Loewes gewidmet.

Chorkonzert 20: Chorgruppe "Thalia", Celle

I. Teil Karl Loewe

1) Gemischte Chöre	Im Vorübergehen,	op. 81, Nr. 1
	Auf dem See,	op. 80, Nr. 2
2) Männerchöre	Die Glückseligkeitsinsel,	op. 19, Nr. 2
	Der Fichtenbaum,	op. 19, Nr. 4
3) Frauenchöre	Trost in Tränen,	op. 80, Nr. 2
	Frühlingsverein,	op. 80, Nr. 1
4) Männerchöre	Mag da draußen der Schnee sich türmen,	op. 19, Nr. 5
	Der weiße Hirsch	op. 100
5) Gemischter Chor	Gangymed,	op. 81, Nr. 5

II. Teil Felix Mendelssohn-Bartholdy

6) Gemischter Chor	Waldvögelein,	op. 88, Nr. 4
	O, Täler weit, o, Höhen	op. 59, Nr. 3
7) Vier Klavier-Soli		
8) Männerchöre	Der Jäger Abschied,	op. 50, Nr. 2
	Der frohe Wandersmann,	op. 75, Nr. 1
	Nachtgesang (a.d. Repertorium f. Männergesang)	zu op. 120
9) Gemischter Chor	Lerchensang,	op. 48, Nr. 4, Kanon
	Im Walde,	op. 100, Nr. 4

Chorkonzert 17: Chorgruppe Leipzig
Werke von Erwin Lendvai: Kampfgesänge, Frauenchöre

1) Vier Männerchöre	Aufruf,	op. 38, Nr. 4
	Brügge,	op. 19, Nr. 6
	Erntelied,	op. 38, Nr. 2
	Unser Retter,	op. 17
2) Vier Frauenchöre aus "Nippon"		
	Nippon,	op. 5, Nr. 1

Heimwärts
Komm einmal noch
Der Mond

3) Wahlspruch der Menschheit
Holephann, op. 19, Nr. 3
Abkehr vom Kriege, op. 26
Die Erde bebt

Die übrigen Chorkonzerte wurden durchweg nach bestimmten Gesichtspunkten ausgerichtet.

Chorkonzert 13: Arbeits-, Kampf- und Freiheitslieder
Chorgruppe Solingen

1) Vier Lancashire-Lieder	H. Scherchen
2) Trio für Klavier, Violine und Cello in E-Moll	P. Graener
3) Zwei Volksgesänge aus der russischen Revolution	
Rotgardistenmarsch/Trauermarsch	H. Scherchen
Warschawjanka	H. Scherchen
Ich bin das Schwert	H. Scherchen
4) Trio für Klavier, Violine und Cello in E-Moll	Max Reger
5) Wann wir schreiten Seit' an Seit	M. Englert
	Satz von Felix Malden
Die Arbeit	F.C. Weigmann
Beherzigung	J.F. Reichardt
	Satz von A. Guttmann

Chorkonzert 5: Chorgruppe Frankfurt a.M.
Männerchöre der Gegenwart

1) Hinaus	L. Thuille
2) Geh, gehorche meinen Winken	H. Kaun
Die Hütte	H. Kaun
3) Fichte und Palme	A. Sokolow
Frühling	A. Sokolow
4) Erntelied	E. Lendvai
Glockenlied	E. Lendvai
5) Zwei Volkslieder für Männerchor mit Sopran	
Mädchens Antwort	A.v.Othegraven
Der leichtfertige Liebhaber	A.v.Othegraven
6) Lieder eines Dorfpoeten	H.K. Schmidt
7) Volkstümliche Gesänge für Männerchor, Sopran und Klavier	B. Sekles

Chorkonzert 8 wurde von den Sängerbünden Ungarn und Oberschlesien bestritten. Es kamen Chorgruppen aus Budapest und vom Arbeiter-Sängerbund Polen zu Gehör

Chorkonzert 7: Chorgruppe Berliner Volkschor,
Sven Scholander, Laute
Internationale Volkslieder

1) Chor	Der rote Sarafan (russ.)	Satz v. H. Thiessen
	Der Nöck (schwed.)	Satz v. F. Malden
	Frühling kam.. (finn.)	Satz v. F. Malden
	Ach, hab' nichts (böhm.)	Satz v. F. Malden
	Das Gänschen (böhm.)	Satz v. F. Malden

2) Drei Lieder zur Laute

3) Chor	Gitarren herbei (ital.)	Satz v. A. Guttmann
	Am Himmel (ung.)	Satz v. F. Malden
	Liebespein (span.)	Satz v. J. Gusidi
	Deep river (Negerlied)	Satz v.Leo Rosenech
	Der hübsche Tambour (frz.)	Satz v. S. Ochs
4) Drei Lieder zur Laute		
5) Chor	Entlaubet ist der Wald (dtsch.)	Satz v. Wilh. Witzke
	Mir ist ein schön's braun's Maidelein	Satz v. F. Malden
	Treue Liebe (dtsch.)	Satz v. H. Thiessen
	Rosestock, Holderblüt' (dtsch.)	Satz v. M. Reger

Die Jugend kam in drei Konzerten zu Wort. Chorkonzert Nr. 1 war in der Hauptsache aus den bereits erschienenen Kinder- und Jugendbüchern des D.A.S.-Verlages entnommen. (Jugendchor Eisenach) Chorkonzert Nr. 18, ein Kinderchorkonzert des Kinderchores Dessau, und Chorkonzert Nr. 12 standen unter dem Motto: Gesang, Musik und Tanz der Jugend. Die Chorgruppe Hildesheim bestand aus einem Jugendchor, der Musikantengilde und dem Tanzkreis der S.A.J. Hildesheim.
Die Chorkonzerte Nr. 2, 3 und 10 waren ausschließlich Madrigalen und Volksliedern gewidmet.
Das Chorkonzert Nr. 16 in der Marktkirche stand unter dem Motto: Geistliche Musik mit Werken von Bach, Frescobaldi, Palestrina u.a.

Die Chorkonzerte Nr. 4, 11 und 19 hatten Programmfolgen, die nicht nach bestimmten Richtlinien festgelegt waren. Sie umfaßten die Komponisten von der Romantik bis zur Gegenwart.
Als Beispiel Chorkonzert Nr. 11, Chorgruppe Berlin
Chöre von Schubert, Nicodé, Cornelius, Kaun, Lendvai, Malden, Knöchel

1) Das Dörfchen (m. Klavierbegl.)	Fr. Schubert
Der Gondelfahrer (m. Klavierbegl.)	Fr. Schubert
2) Das ist das Meer	Jean Luis Nicodé
Grablied	Schubert-Cornelius
Auftakt	W. Knöchel
3) He, uch-la (Gesang der Wolgatreidler)	Satz F. Malden
An dem Strom der Mutter Wolga	Satz F. Malden
Dubinuschka (Eichenknüppel)	Satz F. Malden
Der Arbeitsmann (Urauff.)	F. Malden
4) Lebenslied	Hugo Kaun
Aus der Lebensmesse	W. Knöchel
Säerspruch	E. Lendvai

In der Reihe dieser Chorkonzerte fällt, wenn man von den einleitenden Chören Silchers absieht, die Nr. 15 etwas aus dem Rahmen. Dieses Konzert wurde unter der Bezeichnung "Süddeutscher Abend" gegeben. Jedoch lassen die angegebenen Chöre keineswegs auf die Durchführung des programmatischen Gestaltungswillens des D.A.S. schließen. Die Ausführenden waren die Chorgruppen Bayern und Württemberg.

11) Bei der Bannerübergabe wurde gesungen:
Wach auf-Chor aus den Meistersingern, bearbeitet f. Männerchor,
Das deutsche Lied v. Ant. Bruckner.

Die Paulskirchenfeier wurde umrahmt durch die Chöre:

Aus dem deutschen Parnaß	(Urauff.)	Bodo Wolf
Grenzen der Menschheit	(Urauff.)	Wilh. Rinkens
Mahnung	(Urauff.)	Otto Jochum

Auf der großen Kundgebung sangen alle anwesenden Sänger: Bundeslied, Zelter, Sanctus, Fr. Schubert, Heimatgebet, Kaun, Deutschlandlied, einstimmig.

12) Aus der Reihe der 22 konzertanten Veranstaltungen ragt besonders die 8. mit einem Konzert der Madrigal-Vereinigung Darmstadt heraus. Es ist wohl die geschlossenste Gruppe:
Vier Madrigale von Arcadelt, Lasso, Gastoldi und Schein.
Vier Gedichte von Goethe, vertont von Zelter, Reichardt und Mendelssohn-Bartholdy.
Vier Gesänge von Joseph Haydn.
Vier Gesänge Darmstädter Komponisten: Wilh. Petersen, Willem de Haan, Arnold Mendelsohn.

Die Konzerte Nr. 2, 6, 10, 14, 16, 22, 25, wirken in ihrem Aufbau ebenfalls geschlossen.

Konzert Nr. 2 Sängerchor des Lehrervereins Frankfurt a.M. und der Frankfurter Singakademie, Frankfurter Motettenchor
Der jüngste Tag v. Otto Jochum (Urauff.)

Konzert Nr. 6 Sängervereinigung Neheim
Deutsche Messe G. Nellius
Aus der Chorsuite Vaterland G. Nellius
Westfälische Heimatlieder G. Nellius

Konzert Nr. 10 Sängerchor des TV. Offenbach a.M. und Potsdamer MGV.
Hugo Kaun Gedächtnis-Feier

Konzert Nr. 14 Berliner Liedertafel und Thüringer Sängerbund in Verbindung mit dem Dessoffschen Frauenchor, Frankfurt a.M.
Goethetexte, vertont von Thüringer Komponisten (Urauff.)

Konzert Nr. 16 Wiesbadener Männergesangverein
Chorpastorale mit Orch. v. Hugo Herrmann
Sängervereinigung Homburg/Saar, Neunkirchen
Rhapsodie, Alt-Solo und Orch. v. Joh. Brahms
Im Herbst, Alt-Solo und Orch. Walt. Moldenhauer

Konzert Nr. 22 Liederhalle Karlsruhe
Männerchöre von Rud. Buck

Konzert Nr. 25 Kasseler Lehrergesangverein (Konzertchor)
Hannoversche Singakademie
Die Messe des Maschinenmenschen, Br. Stürmer
Blumen f. Frauenchor und Orch., Hans Stieber
Ecce homo, Männer-, Frauen- und Knabenchor, Hans Stieber

Die Konzerte Nr. 7 und 21 mit Kompositionen von Attinghofer, Braun und Breu stehen unter dem Durchschnitt, bilden aber Ausnahmen.

Der erste Teil des Begrüßungskonzertes war dem Gedächtnis Goethes gewidmet und brachte Vertonungen seiner Gedichte. Auffallend hierbei ist die Verwendung zeitgenössischer Kompositionen.

Das erste Hauptkonzert mit den Bünden: Ausland, Baden, Hannover, Nassau, Ostpreußen und Pfalz bestand aus sechs Programmnummern, wobei vier von den Gesamtchören, die beiden restlichen vom pfälzischen bzw. badischen Sängerbund bestritten wurden.

Der pfälzische Sängerbund brachte: Bundeslied und Harfenspieler von Wilh. Knöchel.

Der badische Sängerbund beschränkte sich auf: Kreutzer und Silcher.

Beim 11. Hauptkonzert mit den Bünden Hessen, Nordmark, Pommern, Rheinprovinz, Schlesien, Schwaben und Westfalen stehen neben Kuhlau, Brahms und Schubert die Zeitgenossen W. Rein, Otto Jochum, Heinrich Werner und Joseph Marx auf dem Programm.

Beim dritten Hauptkonzert wirken der Mitteldeutsche Sängerbund und die Bünde Alpenland, Bayern, Franken, Saar, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Oesterreich und Berlin-Brandenburg mit.

Gesamtchöre: Motette Wachet auf, ruft uns die Stimme, G. Schumann mit Blasorchester
März - R. Werner, Frech und froh - R. Trunk,
Soldatenlied - Fr. Liszt, Trompete und Pauke,
Drei Lilien - R. Haussner, Blasorch. u. Schlagzeug,
Palmsonntagmorgen - M. Egger

Einzelvorträge:
Kompositionen von Zschiegner, Knöchel, Scheuch, Nebe, J.Fr. Reichardt, Vollerthun und Steineck.

13) Von 26 gesungenen Chören waren fünf von Loewe, Mendelssohn-Bartholdy, Kreutzer oder Silcher. Weitere Kompositionen können getrost zu dem Durchschnitt des alten Liedertafelstils gerechnet werden, deren Werke teilweise lange vor dem ersten Weltkrieg entstanden sind. Zehn der vorgetragenen Chöre hatten vaterländischen oder zumindest landschaftlich-gebundenen Charakter, und nur drei der erwähnten Komponisten dürfen als "Zeitgenossen" betrachtet werden, und sie fanden auch mit Kompositionen während des Festes Verwendung.

14)

Konzert Nr. 8	Darmstädter Madrigal-Vereinigung
Konzert Nr. 10	Als Frauenchor wirkte mit: der Jugendchor der Sängervereinigung Frankfurt a.M.-Nied.
Konzert Nr. 11	Frankfurter Motettenchor (Knabenchor), Kasseler a-cappella-Chor
Konzert Nr. 14/2	Damen des Dessoffschen Frauenchores, Frankfurt a.M.
Konzert Nr. 15/2	Damen der Frankfurter Singakademie
Konzert Nr. 25/b,c	Frauenchor der Hannoverschen Singakademie
Konzert Nr. 27	Gesangverein Männerquartett Langen (mit Frauenchor) Der Frankfurter Volkschor (Außerdem Neeberscher Männerchor Frankfurt)
Konzert Nr. 28/2	Maerzscher Madrigal-Chor Frankfurt a.M.

15) Der Dessoffsche Frauenchor 1907-1917.
Der Chor gab in dieser Zeit fünf Volkskonzerte im Ausschuß für Volksvorlesung und 10 Konzerte außerhalb Frankfurts. Die Programme enthielten sechs Uraufführungen, die heute noch Gültigkeit besitzen (Haas, Lendvai). Sie zeichnen sich durch ungewöhnliche Klarheit im Aufbau und ein außergewöhnliches, für die Zeit von keinem Verein erreichtes Niveau aus.

Nach 1918 gibt der Chor wiederholt Konzerte in Verbindung mit dem "Frankfurter Liederkranz". Auch hier sind die Liedwahl und die Programmgestaltung vorbildlich.

17) Gesetze der musikalischen Akademie 1817, auszugsweise.
Artikel I: Der Zweck des Vereins ist, die Musikliebhaber und -freunde an bestimmten Abenden zu versammeln und durch Aufführungen von Musikstücken theils sich zu üben, theils andere zu ergötzen. Nebenzweck ist der Tanz, welcher jedoch als eine Schwester der Musik nicht ausgeschlossen bleibt.
Artikel VI: Die zur Aufnahme nöthigen Eigenschaften sind:
Bekenntnis zu einer der drei christlichen Religionen.
2. Er muß dem Stande des Adels, des Gelehrten, Kaufmannes, Fabrikanten und Künstlers (ohne Rücksicht auf Zunftzwang) angehören. Jedoch gibt es auch individuelle Ausnahmen.
3. Guter Ruf.
Alle einzuführenden Gäste und Verwandte müssen diesem Artikel VI entsprechen. Er findet ständig wieder Erwähnung. Weiterhin folgen noch Anweisungen bei Proben, Konzerten und Bällen. Sie sind teilweise sehr streng und können bei Nichtbeachtung sofortigen Ausschluß nach sich ziehen.

18) Statuten der Museumsgesellschaft 1861-1867, auszugsweise.
§ 1: Die Museumsgesellschaft als literarisch-artistischer Verein im Jahre 1808 gegründet, bezweckt die Pflege der Tonkunst und die Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse und veranstaltet zu diesem Behufe theils große Concerte für Instrumental- und Vocalmusik, theils Aufführungen von Kammermusik, theils Vorträge über einzelne Gegenstände aus dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst.
§ 2 besagt, daß nur 100 Mitglieder aufgenommen werden und nur 2 Ehrenmitglieder.
Das ordentliche Mitglied verpflichtet sich, 3 Jahre der Gesellschaft anzugehören und 3 Gulden jährlich im voraus zu entrichten.

19) Frankfurter Gemeinnützige Chronik 1846, Nr. 21, 6. Jhg.
Titel: Die Gesang- und Musikvereine im einzelnen (auszugsweise):
Cäcilienverein, gegr. 1818, über 100 Mitglieder, pflegt religiöse Meisterwerke von Bach, Händel. Nach Schelble, Mendelssohn, Hiller,Voigt und jetzt Messer aus Mainz in derselben Richtung.
Liederkranz 1828, 120 Mitglieder, Männergesangverein, produziert sich von Zeit zu Zeit öffentlich. Wenn es gilt, Kunst und Wissenschaft zu ehren oder auch für mildtätige Zwecke, springt der Verein ein. Hat 1838 die "Mozartstiftung" ins Leben gerufen. Später, wenn das Kapital so groß geworden ist, daß davon jährlich 2000 Fl. Zinsen bezogen werden, soll ein Konservatorium gegründet werden. Jetzt nur zur Ausbildung musikalischer Talente in der Tonkunst. Liederkranz verwaltet die Mozartstiftung.
Liedertafel 1834, 46 Mitglieder, pflegt guten Männergesang, achtet auf Nuancen (Neeb).
Teutonia, 36 Mitglieder. Auf Veranlassung von Neeb gegründet. Nur junge Stimmen.
Orpheus 1838, 50 Mitglieder. Dir. Jungmann. Singt zu milden Zwecken.

Frosinn 1844, 80 Mitglieder. Dir. Hecht, leistet Gutes.
Arion, Dir. Heymann. Singt getragene Tonstücke.
Sachsenhäuser Liederverein, Dir. Baumann. Aufmunternde, kräftige Weisen liegen dem Verein gut. Gute Tenöre.

Es gibt noch eine Reihe anderer Gesangvereine, deren Haupttendenz jedoch mehr in der geselligen Unterhaltung liegt als in der Ausbildung der Gesangkunst. Sie entstanden in neuerer Zeit und werden aus diesen Gründen nicht weiter erwähnt.

Instrumental- und Musikvereine
1834, Aloys Schmitt. Besteht aus Dilettanten und hat den Zweck: während des Winters in zwei Abonnementskonzerten solche Instrumentalmusikstücke zur Aufführung zu bringen, welche, wie Sinfonie und überhaupt Orchester-Compositionen, hier nicht leicht dem Publikum geboten werden. Tendenz und Mittel des Vereins sind lobenswerth, nur wäre ihm etwas mehr Leben und Eifer zu wünschen. Zwar können Blas- und Streichinstrumente in Bezug auf Kunstfertigkeit, reine Stimmung, Harmonie nicht ganz die Waage halten; allein Herr Schmitt hat in den letzten Jahren bewiesen, daß sein Verein etwas zu leisten vermag.
Grossmannscher Vocal- und Instrumental-Musikverein
Mitglieder gehören mehr der Gesangsabteilung an. Sind fleißig, bekunden guten Willen und ernteten schon beim ersten öffentlichen Auftreten Beifall des Publikums. Besteht seit längerer Zeit.
In Sachsenhausen noch ein "Musikverein", geleitet von Hübner, anerkennenswerthe Fortschritte.

20) Statuten des "Philharmonischen Vereins", Frankfurt a.M., 1861, auszugsweise:
§ 1: Der Philharmonische Verein hat die Förderung des Sinnes für gediegene Instrumentalmusik. Zu diesem Behufe werden geeignete Orchesterstücke, vorzugsweise klassischer Meister, in den regelmäßig stattfindenden Zusammenkünften (sogenannten Proben) durchgespielt und nach Erfordernis eingeübt, damit solche in den öffentlichen Concerten dem größeren Publikum möglichst in Vollkommenheit vorgeführt werden können.
§ 3 der Statuten sah vor, daß nur der Aufnahme fand, dessen musikalische Tüchtigkeit geprüft worden war.

21) Programm einer Weihnachtsfeier von 1876

1. Abteilung: Waldesnacht (Chor) von Abt
Der schöne Mayer, Soloszene mit Gesang im jüdischen Dialekt
Kinderzucht, Gedicht von Lenning
Ständchen (Chor) von Neeb
In einem kühlen Grund (Chor)

2. Abteilung: Das einsame Röslein im Tal (Chor) von Hermes
Abendfeier (Chor) von Kreutzer
Komische Szene, bearb. und arrang. von Hamm
Der frohe Wandersmann von Mendelssohn
Margarethe, Parodistischer Scherz von Salingree
Der Tingel-Tangel-Schuster, Soloszene mit Gesang.
Geschenke-Verlosung.

22) Konzert vom 21.III.1914

1) Trauergesang (aus "Lazarus") von Schubert, bearb. v. Reineck
2) Wanderers Nachtlied von Schubert, bearb. von R. Werner
3) Abendlied für Männerchor und Baritonsolo von Othegraven
4) Der Schnitter von Eug. Hildach
Mir ist ein schöns brauns Maidelein, bearb. v. G. Schumann
Das stille Tal, bearb. von Ph. Wolfrum
5) Gut Nacht, bearb. von Fr. Böhme
Horch was kommt, bearb. von Ph. Wolfrum
7) O, Dirndl, tief drunt im Tal, bearb. von J. Herbeck
Der sakrische Baß von Th. Koschat
Trotz wider Trotz von Th. Koschat
9) Der Käfer und die Blume von W.H. Veit
Schön Rotraut von H.W. Veit

23) Lieder-Abend am 11. März 1894
Solist: Herr Konzertmeister Ludwig Becker, Hier
1) a. Volkslied von E. Kremser
b. Wenn Zweie sich gut sind von E. Kremser
2) a. Rosenzeit von L. Liebe
b. Mädel, wie blühts von G. Krug
4) a. Scheiden von G. Weber
b. Herzlieb; nach einem Madrigal v. Hassler, bearb. v. G.Weber
6) a. Das Kirchlein von E. Becker
b. Schlafliedchen von . F. Silcher
8) Das Totenvolk von F. Hegar
9) a. Maienschein von G. Rhaw
b. Elslein von Caub von M. Filke
11) a. O, Dirndl, tief drunt' im Tal von J. Herbeck
b. Juchheissa, mei Dirndl von E. Kremser
13) a. Verstohlen geht der Mond auf von H. Klahre
b. Heute ist heut, von Weinzierl
15) Vom Rhein von Max Bruch

Volkslieder-Abend am 31. März 1895
Solisten: Herr Gerhartz, Großherz. Hess. Hofopernsänger,
und Mr. Herbert Walenn, aus London, Cello

1) a. Es steht ein Lind' von H. Harthan
b. Herzweh von H. Harthan
c. Es flog ein kleines Waldvöglein von H. Harthan
4) a. Zwei Wasser von H. Klahre
b. Sandmännchen, Niederrheinisch
c. Tanzliedchen, schwäbisch
5) a. Ein Ritter gar jung und schön, dänisch, von E. Kremser
b. Robin Adair, irisch, von H. Harthan
c. Komm, oh komm, holdes Kindchen, altniederländisch, E.Kremser
8) a. Der Sänger in der Fremde, ungarisch, von Moniuszko
b. Liebeslied, ungarisch, von H. Harthan
c. Brautfahrt in Hardanger, norwegisch, von H. Kjerulf

Volkslieder-Abend am 2. März 1912
Solisten: Frau Hedwig Schacko, Sopran,
Herr Adolf Rebner, Violine, sowie das
Soloquartett des Chores.

1) a. Rot Röslein, H. Jüngst
b. Hans und Grete, J. Eccard
c. Komm, oh komm, E. Kremser

3) a. Heimliche Liebe, L. André
   b. Die Sonne scheint nicht mehr, J. Brahms
   c. Sandmännchen, niederrheinisch
7) a. Die drei Röslein, F. Silcher
   b. Gruß, Naret. Koning
   c. Glockentürmers Töchterlein, mit Sopran-Solo, L. Rheinthaler
9) a. Schweizer-Lied, Schubert-Schreiber
   b. O Dirndl, tief drunt' im Tal, J. Herbeck
   c. Du schwarzaugert's Dirndl. E. Kremser

24) Vortragsfolge für das Festkonzert:

1. Ouvertüre Die Weihe des Hauses, op. 124	L. v. Beethoven
2. Das große Halleluja, op. 33, f. Männerchor	R. Werner
3. Der hundertste Psalm	Hugo Kaun
4. Gesang der Geister über den Wassern op.167	Fr. Schubert
5. Orpheus,Symphonische Dichtung für großes Orchester	Fr. Liszt
6. Nacht und Sonnenaufgang für Männerchor und Orchester	Hch. Neeb
7. Chöre a-cappella	
a. Um Mitternacht	Fr. Hegar
b. Der Reiter und das Nägelein	R. Werner
c. Erntelied	E. Lendvai
8. Deutsche Hymne für Männerchor und Orchester	I. Schönabaum

25) Vorwärts, Bürgel a.M.
Alpenrose, Frankfurt a.M.
(gem. Chor
Brüderlichkeit, Frankfurt a.M.
Gleichheit, Frankfurt a.M.
Union, Frankfurt a.M.
Hoffnung, Griesheim a.M.
Vorwärts, Neu Isenburg
Einigkeit, Oberrad
Concordia, Praunheim
Harmonie, Fechenheim
Bruderkette, Frankfurt a.M.
Freundschaft, Frankfurt a.M.
Sängerkreis, Frankfurt a.M.
Standhaftigkeit, Frankfurt a.M.
Vorwärts, Frankfurt a.M.
Vorwärts, Hanau a.M.
Liederblüte, Niederrad
Bruderkette, Vilbel

Anzahl der Sänger 570

Thalia, Heddernheim
Vorwärts, Höchst a.M.
Gleichheit, Oberhöchstadt
Frohsinn, Rödelheim
Edelstein, Steinbach i.Ts.
Eintracht, Gießen
Concordia, Wieseck
Lyra, Wirges
Eintracht, Homburg
Bruderliebe, Nied
Bruderliebe, Oberursel
Sängerlust, Sossenheim
Germania, Altenbuseck
Sängerkranz, Wieseck
Gemüthlichkeit, Wirges

Anzahl der Sänger 420

Vorwärts, Biebrich a.Rh.
Freie Sänger, Bretzenheim
Einigkeit, Kostheim
Gesangsquartett Sängergruß, Mainz
Vorwärts, Mombach
Bruderbund, Wiesbaden
Arbeitergesangver., Dotzheim
Frisch auf, Bierstadt
Freie Sänger, Gonsenheim/Mainz
Harmonie, Mainz
Vergn. Club Union, Mainz
Einigkeit, Mombach
Sängerlust, Weissenau
Lassallia, Trebur
Vergn.Ver. Vorwärts, Hechtsheim

Anzahl der Sänger 460

Sängerkreis, Darmstadt
Lassallia, Dreieichenhain
Eintracht, Langen
Germania, Pfungstadt
Vorwärts, Sprendlingen
Bruderkette, Egelsbach
Sängerkranz, Darmstadt-Bessungen
Lassallia, Eberstadt
Sängerkreis, Oberroden
Liederkranz, Pfungstadt
Sängerlust, Worms a.Rh.

Anzahl der Sänger 350

26) Nota für wohllöblichen allgemeinen deutschen Arbeiterverein
vom Gesangverein Sängerbund.
Den Flügel 6 x gebraucht à 18 Kr. fl. 1.48

Summa fl. 1.48
fl. 1.36

fl. 3.24

per acquit Friebel.

Frankfurt, den 18. October 1864.

Nota für den verehrlichen Verein "Allgemeiner deutscher Arbeiterverein.
Quartett "Bundeslied" von Solinger,
8 Stimmen mit Papier à 7 Kr. 56 Kr.

erhalten. J. Hölzel. Frankfurt a/M., den 28. Nov. 1864

Nota für den verehrlichen Gesangverein Sängerbund
von C. T. Elsner, Bockgasse 6.
1864 Aug. 9. Einen Flügel gest. fl.-.48
6 Saiten und Stimmvogel à 6 Kr. fl.-.48
per acquit Friebel Summa fl.1.36

27) Lassallia, 1864, Gasthaus Zum Rebstock, Kruggasse
Amicatia, 1879, Café Leipzig, Töngesgasse
Immergrün, 1879, Hohe Eiche, Bendergasse
Parteiwirtschaften um 1880: Heinrich Prinz, Heiligkreuzgasse
Wirtschaft Pfuhl, Zeil
Sängerkreis-Bornheim, 1884, ehem. Schäferei, Bornheim,
Bergerstr. 125
Stradella, 1886, Weber, Verkehrslokal, Neue Taubenstraße
Bruderkette, Witwe Becker, Schönhofstraße 14
Immergrün-Rödelheim, Zum Adler
Thalia-Heddernheim, Deutscher Hof

28) Volkskonzert zum Gedächtnis von Robert Schumann,
Donnerstag, den 7. März 1907, im großen Saal des Saalbaues.
Mitwirkende: Herr Karl Gentner, Tenor, Herr Noah Steinberg,
Klavier, Frl. Steyer, Sopran, Frl. Weise, Klavier,
Arbeitergesangverein "Union" und Volkschor "Union".
Leitung der Chöre: Herr Musiklehrer Peter Ginster.

Vortragsfolge:
Chor: Freiheitslied, op. 62/2
Solo: Frauenliebe und -leben, op. 42, für Sopran
Chor: a. Frühlingsgruß, op. 79/4
b. Schön Blümelein, op. 43/3
c. Schön Rotraut, op. 67/2
Klaviervortrag: Karneval, op. 9
Chor: a. Der träumende See, op. 33
b. Die Rose stand im Tau, Ritornell, op. 65
Solo: a. Wanderlied, op. 35,3
b. Frühlingsfahrt, op. 45,2
c. Die beiden Grenadiere, op. 49,1 - für Tenor
Chor: Nr. 9 aus Das Paradies und die Peri (mit Klavierbegl.)
op. 50

29) Konzert mit Ball, Samstag, den 13. Oktober 1906, im Bürgersaal.
Mitwirkende: Frau Rosa Ginster, Sopran, Union Quartett,
Volkschor "Union"

Vortragsfolge:

Chor: Weihe des Gesanges, Mozart
Solo: a. Mondnacht
b. An den Sonnenschein
c. Die Soldatenbraut, Rob. Schumann
Chor: a. Entflieh mit mir
b. Es fiel ein Reif
c. Auf ihrem Grab Mendelssohn-Bartholdy
Quartett:
a. Abendruhe Mozart
b. Leise, leise F. Schubert
Chor: a. Der Entfernten F. Schubert
b. Der träumende See R. Schumann
Chor: Totenvolk Fr. Hegar
Chor: a. Schön Rotraut R. Schumann
b. Schön Blümelein R. Schumann
c. Rosenstock, Holderblüh, Volksmelodie +++
Quartett:
a. Der Spielmann R. Wiesner
b. Grafenkind Hoffs
Solo für Sopran:
a. Es blinkt der Tau Rubinstein
b. Ja, überselig hast du mich gemacht E. Eckert
c. Ungeduld Fr. Schubert
Chor: Morgenlied J. Rietz

30) Jubiläums-Konzert zum 10-jährigen Bestehen des Vereins und zu Schillers 150. Geburtsjahr. Am Samstag, den 2. Okt. 1909.
Großer Saal des Saalbaues.
Bei dem Lied von der Glocke: Meister (Baß), Herr Gg. Heberer, Tenorsolo: Herr Hch. Bohrmann, Sopran-Solo und Solo-Terzett: Frl. Henny Schneider, Frau Rosa Ginster, Frau Mia Allekotte.
Das Palmengarten-Orchester.

Vortragsfolge:

Erster Teil
1. Männerchor: Festgesang an die Künstler, Mendelssohn-Bartholdy
2. Männerchor: a. Das Volkslied Ed. Kremser
b. Abschied A. Kirchl
c. Die Mühle im Tal L. André
3. Männerchor: Morgenlied Rietz

Zweiter Teil
4. Das Lied von der Glocke Romberg

31) "Frühjahrskonzert mit Ball", Samstag, den 25. April, im Saalbau "Weiße Lilie, Bergerstraße 273

Vortragsfolge:

Gem. Chor: Bundeslied Mozart
Männerchor: Priesterchor aus der "Zauberflöte" Mozart
Die Nacht Schubert

Frauenchor:	Frühlingsglaube	G.A. Uthmann
	Bei nächtlicher Weil'	Volkslied
Männerchor:	Hymne an das Feuer	M. Zenger
gem. Chor:	Abendchor	K. Kreutzer
	Sommerabendlied	Volkslied
Quartett:	Wenn zweie sich gut sind	Ed. Kremser
	Frühlingslied	H. Klahre
Männerchor:	Nun lebwohl, Du kleine Gasse	F. Silcher
	Wanderschaft	K. Zöllner
	Bitte an den Mond	F. Silcher
Frauenchor:	Tambourinschlägerin	R. Schumann
	Philis und die Mutter	Volkslied
Männerchor:	Klage	J.L.F. Glück
	Die drei Röselein	F. Silcher
	Schwäbisches Tanzlied	F. Silcher
Gem. Chor:	Innsbruck, ich muß dich lassen	H. Isaac
	Geleitslied	Mendelssohn-Bartholdy

32) Anläßlich des Gau-Sängerfestes in Frankfurt a.M. Künstler-Matinée, Pfingstsonntag, den 26. Mai 1912 in der Festhalle. Ausgeführt vom verstärkten Palmengarten-Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Franz Neumann, von der Frankfurter Oper.

Erster Teil: Italienische Symphonie von Mendelssohn-Bartholdy
Zweiter Teil: Die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn-Bartholdy
Soli: Alt: Frl. Aschaffenburg, Tenor: Herr Kammersänger Forchhammer, Bariton: Herr Vaterhaus, beide von der Frankfurter Oper
Chor: Gemischte Chöre der Arbeitergesangvereine "Bruderkette"-, "Sängerkreis"-, "Union"-, Frankfurt a.M., und Frauenchor "Lyra", Offenbach.
Einstudierung der Chöre erfolgte durch Frl. Marg. Mitau, Offenbach, sowie den Herren R.H. Staudigl und K. Werner, Frankfurt a.M.

33) Die Vortragsfolge zu dem Konzert am 9. März 1913 in Höchst, im Saal des Hotels "Casino":

Männerchor:	Ich warte Dein	G.A. Uthmann
	Der frohe Wandersmann	
	Der Jäger Abschied	Mendelssohn-Bartholdy
Frauenchor:	Die Müllerin	
	Minnelied	Brahms
Männerchor:	Schlafwandel	Hegar
gem. Chor:	Feinslieb	H.L. Hassler
	Tanzlied	H.L. Hassler
Männerchor:	Minnelied	A. de la Hale
	Königskinder	Volksweise
gem. Chor:	Ave verum	Mozart
Männerchor:	Chor der Bergleute	Trunk
Frauenchor:	Das stille Tal	Volksweise
	Barcarole	Brahms
Männerchor:	Die Schweizer	Silcher
	Loreley	Silcher
	Schwäbisches Tanzlied	Silcher
Frauenchor:	Sandmännchen	Volksweise
	Abschied	Volksweise
gem. Chor:	Innsbruck	Isaac
Geleitslied		Mendelssohn-Bartholdy

34) Einigkeit, Oberrad 90 Stimmen
Sängervereinigung Westend,
später umgenannt in Volkschor Westend 160 Stimmen
Volkschor Riederwald 70 Stimmen
Sängervereinigung Sachsenhausen 100 Stimmen
Ostend 100 Stimmen
Maiengruß-Niederrad 180 Stimmen
Bruderliebe-Nied 135 Stimmen, davon 60 Frauen
Hoffnung-Griesheim 126 Stimmen
Harmonia-Höchst 215 Stimmen
Frankfurter Sängerkreis 209 Stimmen, davon 103 Frauen
Sängerkreis-Bornheim 200 Stimmen, davon 90 Frauen
Eintracht-Fechenheim 70 Stimmen

36)

Mendelssohn-Bartholdy	9 Chöre	Loewe	1 Chor
Schumann	4 Chöre	Reger	1 Chor
Brahms	3 Chöre	Ginster	1 Chor
Beethoven	3 Chöre	André	2 Chöre
Isaac, Hassler, Gastoldi,		Leo Blech	1 Chor
Palestrina	5 Chöre	Uthmann	1 Chor

Alte Volkslieder, Volksweisen, Bearbeiter unbekannt, 2 Chöre
Badecke, Koschat, Koch, 5 Chöre.

37)

Schumann	2 Chöre	Hegar	2 Chöre
Brahms	1 Chor	Kuhlau	1 Chor
Mendelssohn-Bartholdy	1 Chor	Nägli	1 Chor
Weber	1 Chor	Theo Otto	1 Chor
Silcher	2 Chöre	Uthmann	1 Chor

Alte Volkslieder, Volksweisen, Bearbeiter unbekannt, 5 Chöre,
Jäckel, Sturm, Gadsson, 3 Chöre

38) Angerer, Aysslinger, Dürrner, Geis, Heyne, Heim, Koschat, Kemptner, Kern, Lindner, Mack, Möhring, Rebbert, Schulz, Schulken, Schauss.

39)

gemischte Chöre:	Männerchöre:
Union	Gutenberg
Sängerkreis Ostend	Frohsinn Bockenheim
Westend	Frohsinn Preungesheim
Maiengruß Niederrad	Erato Bornheim
Einigkeit Oberrad	Freundschaft
Vch. Bockenheim	Liederglocke
Frohsinn Rödelheim	Einigkeit Bonames
Riederwald	Freie Turngemeinde Hausen
Eintracht Seckbach	Maiengruß Niederursel
Eintracht Ginnheim	Liederkranz Bergen
Vch. Vorwärts	Standhaftigkeit Enkheim
Concordia Praunheim	Freie Sängervereinigung
Thalia Heddernheim	Eckenheim
Liederhort	Horterscher Gesangverein
Liederlust Bischofsheim	Freie Sängervereinigung
Freier Volkschor	Fechenheim
	Alemania Frankfurt

40) Kreuznach: A.G.V., 60 Sänger
Morgenlied Rietz
Frühling am Rhein Bauer
Sprendlingen: Einigkeit , 80 Sänger
Das Grab am Busento Zerlett
O, wie herbe ist das
Scheiden Silcher
Gruppenchor: Vorwärts Offenthal, Bäcker und Conditoren,
Frankfurt a.M., 85 Sänger
Landknechtsständchen Orlando di Lasso
Zu ihren Füßen Othegraven
Höchst im Odenw.: A.G.V., 50 Sänger
Die Maienzeit Rietz
Russ. Vespergesang Bortniansky
Fechenheim: Freie Sängervereinigung, 70 Sänger
Morgenlied Rietz
Müllers Abschied Silcher
Langendiebach: Concordia, 75 Sänger
Weihe des Liedes Hegar
Abschied des Handwerks-
gesellen Silcher
Ostheim: A.G.V., 60 Sänger
Sonntag auf dem Meere Heinze
Juchhei, ich muß dich
haben Silcher
Niederrad: Maiengruß, 65 Sänger
An die Musik Rosenmeyer
Die Königskinder Altdeutsches Volkslied
Dietzenbach: Vorwärts, 100 Sänger
Der Liebe und der Freiheit
Sang Kempter
In der Fremde Wohlgemuth
Gruppenchor: Freie Sängerver. Hainchen, Liederkranz, Nieder-
Florstadt, Vorwärts Düdelsheim, 100 Sänger
Feldeinsamkeit Wendel
In der Ferne Heim
Kilianstädten: Freie Sänger, 70 Sänger
Schlafwandel Hegar
Die Königskinder Altdeutsches Volkslied
Weisskirchen b. Offenb.: Vorwärts, 60 Sänger
Gnädig und barmherzig Krell
Loreley Silcher
Urberach: Freie Sänger Germania, 85 Sänger
Weihe des Liedes Hegar
Mein Mädel hat einen
Rosenmund Brahms, bearb. v. Hegar
Eppertshausen: Freie Sängerver., 25 Sänger
Weihe des Liedes Mozart
Innsbruck ich muß
dich lassen Jüngst
Griesheim a.M.: Vch., 85 Sänger
Liebe Schubert
Aus der Jugendzeit Radecke
Frankfurt a.M.: Vch. Union, 160 Sänger
Schlafwandel Hegar
Die Rose stand im Tau Schumann
Gruppenchor: Vch. Griesheim, Harmonia Höchst, Union,
Frankfurt a.M., 35o Sänger
Hoch empor Curti
Abendlied Adam

Praunheim: Concordia, gem. Chor, 60 Stimmen
Lerchengesang Mendelssohn
Die Vesper Beethoven
Gruppenchor: Vorwärts Offenthal, Bäcker und Conditoren, Frankfurt a.M., gem. Chor, 75 Stimmen
Der rote Sarafan Tiessen
Schöne Minke, ich muß scheiden Tiessen.
Niederrad: Maiengruß, gem. Chor, 12o Stimmen
Die Vesper Beethoven
zweiter Chor war nicht angegeben.

41) Programm vom Gau-Kritiksingen am 10. Mai 1931 in Frankfurt a.M.,

Männerchöre

Fechenheim: Freie Sängerver., 45 Sänger
Hymne an die Musik Lachner
An den Frühling Schubert
Höchst im Odenw.: A.G.V. Eintracht, 65 Sänger
Waldchoral Baumann
Feldeinsamkeit Almers
Neurod: Liederblüte, 45 Sänger
Märzluft Angerer
Abschied Scherchen
Steinfischbach: Maienlust, 35 Sänger
Untreue Silcher
In den Alpen Hegar
Kreuznach: A.G.V., 55 Sänger
Das Lied vom Arbeiter Schneider
Fahren wir froh im Nachen Gastoldi
Oberroden: Vch., 75 Sänger
Nordmännerlied Sturm
Innsbruck Jüngst
Sindlingen: Chorgem. Hoffnung, Sindlingen, Sängerlust, Hattersheim, Frisch auf, Flörsheim, Liederblüte, Hofheim, 110 Sänger
Nachtzauber Storch
Abschied Scherchen
Obertshausen: Vch., 100 Sänger
Nordmännerlied Sturm
Die schöne Schäferin Böhme
Sprendlingen: Vch., 85 Sänger
Von dem Dome schwer und bang Cornelius
Der Soldat Silcher
Dietzenbach: Vorwärts, 100 Sänger
Nordmännerlied Sturm
Lebe wohl Silcher
Chorgemeinschaft Union, Harmonia Höchst, Vch. Griesheim, Union, Frankfurt a.M., 340 Sänger
Brügge Lendvai
Auftakt Knöchel

Gemischte Chöre

Nied: Frohsinn, 60 Stimmen
Abendfriede am Rhein Heumann
Wie's daheim war Wohlgemuth
Kreuznach: A.G.V., 90 Stimmen
Füllt mit Schalle Gluck
Morgenröte Uthmann

Ginnheim-Homburg v.d.H.:	Chorgemeinschaft Eintracht, Frankfurt a.M., Vch. Homburg, 120 Stimmen
Morgengebet	Mendelssohn
Jagdlied	Mendelssohn
Sprendlingen: Vch.,	130 Stimmen
Der blühende Hammer	Brunck
Es steht eine Lind	Vogel
Chorgemeinschaft Union,	Harmonia Höchst, Vch. Griesheim, Union Frankfurt a.M., 700 Stimmen
Republikanische Hymne	Lendvai
Erlöse Dich	Lendvai

Frauenchöre

Kreuznach: A.G.V.	35 Sängerinnen
Frieden	Stark
Maikäferlied	Schmalstich
Sprendlingen: Vch.	45 Sängerinnen
Nacht	Lendvai
Blühender Ginster	Lendvai
Chorgemeinschaft Union,	Harmonia Höchst, Vch. Griesheim, Union, Frankfurt a.M., 360 Sängerinnen
Nacht	Lendvai
Aus Nippon:	
Der Frühling kommt	Lendvai
Komm einmal noch	Lendvai

42) Belsazar	Händel
IX. Sinfonie	Beethoven
Rose Pilgerfahrt	Schumann
Die Glocke	Romberg
Seele des Weltalls	Mozart
Herakles	Händel
Walpurgisnacht	Mendelssohn-Bartholdy
Acis und Galathea	Händel
Samson	Händel
As-Dur-Messe	Schubert
Weltliche Kantate	Mozart
Ruinen von Athen	Beethoven
Präziosa	Weber
Meeresstille und glückliche Fahrt	Beethoven
Paradies und Peri	Schumann
Kreuzzug der Maschine	A. Wolff
Völkerfreiheit	Lendvai
Freie Erde	Komponist unbekannt
Aufmarsch	Komponist unbekannt
Befreiung	Komponist unbekannt
Arbeiterleben	Komponist unbekannt
Friesland	Komponist unbekannt
Rote Revue	Gerster
Wir bauen eine Stadt	Komponist unbekannt, wenn nicht damit Hindemiths Kinderkantate gemeint war
Wir wollen bau'n	Lendvai Eine a-cappella-Kantate von Lendvai für gem. und Kinderchor

43) "Vor 40 Jahren, in den Jahren 1889 und 1890, als am Ausgang des Sozialistengesetzes der Frankfurter Arbeiterschaft jede Versammlung nahezu unmöglich geworden war, hatten Vertreter der Frankfurter Gewerkschaften und Geistesarbeiter den Frankfurter Ausschuß für Volksvorlesungen gegründet. In dem Ausschuß wurde satzungsmäßig ein für allemal den Vertretern der Gewerkschaften in der Verwaltung und in der Organisation der Arbeit die Stimmenmehrheit gesichert, und obwohl neben den freien Gewerkschaften auch nichtsozialistische Berufsverbände aufgenommen wurden, so blieb doch bei der politischen Zusammensetzung der Frankfurter werktätigen Bevölkerung der freigewerkschaftlichen Arbeiterschaft dauernd ein entscheidender Einfluß gewahrt. Nach der Revolution änderte der Ausschuß, um seinen Charakter noch besser zum Ausdruck zu bringen, seinen Namen um in "Frankfurter Bund für Volksbildung". Der Bund ist satzungsgemäß politisch und konfessionell neutral. Er ist von der Notwendigkeit einer parteipolitischen Bildungsarbeit überzeugt, hält aber seine Arbeit daneben für berechtigt und wertvoll. Er sieht in seiner Neutralität überdies auf einen dreifachen Vorteil: 1. daß ihm von behördlicher Seite von Anfang an Unterstützung gewährt werden konnte, 2. daß er für seine wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen einen ausgedehnteren Mitarbeiterkreis zur Verfügung hat, wenn auch ausgesprochen politisch rechts stehende Gelehrte und Künstler naturgemäß für seine Zwecke nicht zu haben sind; und endlich. daß auch solche Kreise zu seinen Veranstaltungen mit herangezogen werden und unter seinen Einfluß gelangen, die von parteimäßigen Veranstaltungen nicht erfaßt werden".
Aus: "Ausstellung des Frankfurter Bundes für Volksbildung" in "Sozialistischer Kulturtag", 1929, Archiv Vch. Union

44) Sonntag, den 8. Nov. 1925 — Kulturtagung, an der alle dem Kulturkartell angegliederten Organisationen teilnehmen.

Prof. Dr. Sinzheimer:	Die Kulturidee des Sozialismus
Conrad Brosswitz :	Unsere praktische Arbeit in Frankfurt a.M.
Stein, Berlin :	Bildungsarbeit und Proletariat

Montag, den 9. Nov. 1925 — Revolutionsgedenkfeier

Aufführung: Teufel Reaktion - Soz. Arbeiterjugend Frankfurt a.M.
Ansprache : Dr. Dang

Dienstag, den 10. Nov. 1925

Konzert - Frankfurter Sinfonie-Orchester,
Ltg. Willi Naue
Der Sprechchor des Kulturkartells
Ansprache: Prof. Dr. Nölting

Vortragsfolge:

Ouvertüre aus "Robespierre"	H. Littoff
Ansprache	
Preludium (Les Preludes)	Fr. Liszt
Sprechchor: Wir Werkleute all	H. Lersch
Sinf. Nr. 8 h.-moll (Pathetique	Tschaikowsky
Sprechchor: Wir sind erwacht	Auerbach
Ouvertüre zu "Egmont"	Beethoven

Mittwoch, den 11. Nov. 1925 Ein Abend bei der Arbeiterwohlfahrt und den sozialistischen Kinderfreunden

Johanna Kirchner: Wesen, Zweck und Ziel der Arbeiterwohlfahrt.
Dr. Brühl : Die soziale Not, ein Kulturproblem.
C. Brosswitz : Die Kinderfreunde, bewährt als Erziehungsorgan der Arbeiterklasse.

Donnerstag, den 12. Nov. 1925 Schule und Erziehung

Erna Blenke: Unser Kampf um das Reichsschulgesetz
Rektor Bethke: Die entfesselte Schule

Freitag, den 13. Nov. 1925

Jean Paul, dem großen Dichter und Revolutionär zum Gedächtnis.

Vortrag: Hermann Wendel
Rezitation: Alfred Auerbach

Samstag, den 14. Nov. 1925

Arbeitergesangverein in Frankfurt a.M., ihre historische Entwicklung, gesanglich dargestellt. Einführungsvortrag: Max Bartsch

Hymne an die Musik Vincenc Lachner
(Frohsinn Preungesheim und Sängerkreis Frankfurt a.M.)
Vortrag
Ein Sohn des Volkes
(Arbeitersängerveteranen unter Leitung von Nordhoff)
Festgruß
(A.G.V. Freundschaft)
Hymne an das Feuer Max Zenger
(A.G.V. Liederglocke)
Unser Lied Uthmann
(A.G.V. der Vororte)
Die Loreley Silcher
(A.G.V. Erato, Bornheim und Eintracht, Seckbach)
Werbung Silcher
(G.V. Gutenberg)
Der Lindenbaum Schubert
(G.V. der Bäcker und Konditoren)
Die Nacht Schubert
(Vch. Westend)
Rudolf von Werdenberg Hegar
(Vch. Maiengruß, Niederrad, Männerchor)
Aus der Jugendzeit Radecke
(Vch. Maiengruß, Niederrad, Frauenchor)
Heimliche Liebe Volkslied, Satz W. Zürn
(A.G.V. Frohsinn Rödelheim, Frauenchor)
Die Ungetreue Volksweise
(A.G.V. Riederwald, Sängervereinigung Sachsenhausen)
Innsbruck, ich muß dich lassen, Isaac
(A.G.V. Bruderkette, Bockenheim)
Die Nachtigall Mendelssohn-Bartholdy
(A.G.V. Einigkeit, Oberrad)
Der Bräutigam Brahms
Die Barcarole Brahms
(A.G.V. Sängerkreis, Frauenchor)

Ave verum Mozart
(Vch. Union)
Die Sternennacht Kaun
(Vch. Union, Männerchor)

46) Programm zur Arbeitermusikwoche vom 31. Juli bis 6. Aug. 1927, vgl. Mitteilungen, Nr. 7, 1. Juli 1927, 11. Jahrgang.

Sonntag, den 31. Juli 1927, Eröffnungskonzert der Arbeitermusikwoche im Schumann-Theater.

Begrüßung durch O.B. Dr. Landmann, Frankfurt a.M.
"Die Jahreszeiten", J. Haydn. 750 Sängerinnen und Sänger
100 Mann Orchester
Solisten: Ria Ginster, Frankfurt a.M., Sopran, Franz Völker, Frankfurt a.M., Tenor, Johannes Willy, Frankfurt a.M., Baß.
Chor: Vch. Union, Frankfurt a.M., Vch. Harmonia, Höchst a.M., Vch. Griesheim a.M. Leitung: Max Bartsch, Frankfurt a.M.

Montag, den 1. Aug. 1927, Gastkonzert des A.G.V. Fichte-Georginia, Berlin, Männerchöre a-cappella von Schubert, Lendvai und Knöchel. Leitung Wilh. Knöchel, Berlin.

Dienstag, den 2. Aug. 1927, Orchesterkonzert

Rich. Strauss: Don Juan
Arthur Honegger: Pazific 231
Gustav Mahler : Sinf. Nr. 3
Leitung : Jascha Horenstein, Berlin

Mittwoch, den 3. Aug. 1927

Beethoven-Konzert: Ouvertüre zu Egmont
Klärchenlieder aus Egmont
a) Die Trommel gerührt, b) Freudvoll und leidvoll, aus: Die Ruinen von Athen, op. 113
Festspiel mit verbindendem Text, für Sopran, Baß, gem. Chor und Orchester.
Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, op. 80. Mitwirkende: Gertrud Rottsieper, Schwalbach, Sopran, Georg Mundt, Baß, Henry Pusch, Klavier, Einar Forchheimer, Reziation und verbindende Texte. Das Frankfurter Sinfonie-Orchester, Vch. Sängerkreis und Einigkeit, Otto Rottsieper, Frankfurt a.M.

Donnerstag, den 4. Aug. 1927

Vortrag Dr. I. Bach, Wien: Die Eroberung der Musik durch die Arbeiterschaft.

Freitag, den 5. Aug. 1927

Männerchorkonzert der A.G.V. Union, Offenbach, Freie Turn- und Sportvereinigung, Langen, Vorwärts, Dietzenbach, Vch. Obertshausen, Vch. Oberroden, Einigkeit, Sprendlingen, Freie Sängervereinigung, Urberach, 700 Männerstimmen, Leitung Georg Cäsar, Frankfurt a.M. und Georg Köhler, Dietzenbach.
Chöre a-cappella von Schubert, Curti, Lachner, Bruch, Hegar und Silcher.

Samstag, den 6. Aug. 1927

Internationaler Volkslieder-Abend
Mitwirkende: Zangvereiniging De Stem des Volks, Amsterdam, Union chorale de ouvrirs libres, Strassbourg, und Bern
Pevecky sbor Typografia, Prag, und Wien

Societe de chant la concorde, Luxemburg,
Cercle chorale socialiste l' echo du peuple, Brüssel,
A.G.V. Frohsinn, Frankfurt a.M.-Bockenheim.
Leiter: Franz Rigter, Amsterdam, Prof. Leon Loeb, Strassburg, Albert Zeller, Bern, V.B. Aim, Prag, Heinrich Schoof, Wien, Matthias Lamesch, Luxemburg, Henri Weyts, Brüssel, Reuter, Frankfurt a.M.

47) Programm zur Arbeiter-Kulturwoche vom 6, - 11. Nov. 1927

Sonntag, den 6. Nov. Kulturtagung. Referat: Reichstagsabgeordnete Klara Bohm-Schuch, Berlin.

Montag, den 7. Nov.: Kinderfreunde, Marionetten-Theater

Dienstag, den 8. Nov.: Arbeiter-Jugend

Coriolan-Ouvertüre Beethoven
Kreuzabnahme K. Bröger
Ansprache: Knoth-Hanau
Mitwirkende: Frankfurter Sinfonie-Orchester, Soz. Arbeiterjugend

Mittwoch, den 9. Nov.

Oratorium: Requiem Ernst Toller, Musik: A. Wolff
Mitwirkende: Vch. Union, Frankfurt a.M. Das Frankfurter Sinfonie-Orchester
Solisten: Ria Ginster, Magda Spiegel, John Gläser,
Leitung: M. Bartsch
Ansprachen: Ernst Toller und Conrad Brosswitz

Donnerstag, den 10. Nov.: Käthe Kollwitz. Die Zeichnerin des Proletariats, Vortrag mit Lichtbildern von Luise Diel, Berlin.

Freitag, den 11. Nov.: Arbeiter-Sportler. Künstlerische Sport aufführungen und Sprechchöre.

48) 6 Werkmeister, 6 Dreher, 5 Schreiner, 8 Arbeiter, 4 Landwirte, 2 Winzer, 4 Schaffner, 11 Angestellte, 17 Kaufleute, 1 Bildhauer, 1 Opernsänger, 1 Dachdecker, 1 Heilgehilfe, 2 Gastwirte, 1 Agent, 1 Stationsvorsteher, 1 Schulpedell, 1 Monteur, 1 Mechaniker, 1 Ingenieur, 1 Zuschneider, 2 Schneider, 1 Portefeuiller, 1 Diamantenschleifer, 1 Schriftsetzer, 1 Steiger, 1 Uhrmacher, 2 Bürgermeister, 4 Beamte, 1 Heizer, 2 Schleifer, 1 Gärtner, 1 Zigarrenmacher, 2 Klavierstimmer, 6 Maurer, 6 Maler, 1 Lederarbeiter, 3 Steinmetze, 1 Stellmacher.

49) Am 31. Juli 1927: Die Jahreszeiten, Jos. Haydn, Chorgruppe Bartsch.

3. Aug. 1927	: Ruinen von Athen und Chorfantasie Op. 80, Beethoven. Chorgruppe Rottsieper.
9. Nov. 1927	: Requim, Toller/Wolff, Chorgruppe Bartsch
3. Nov. 1928	: Belsazar, Händel, Chorgruppe Bartsch
28. Sept. 1929	: Chorfantasie, Beethoven, im Festkonzert mit Werken von Wunsch, Goldschmidt und Pillney, Chorgruppe Rottsieper.
8. Dez. 1929	: Tageszeiten, Telemann, Der geheimnisvolle Trompeter, Gerster, Chorgruppe Dr. Ehrenreich.
26. Jan. 1930	: Bach-Konzert, Chorgruppe Rottsieper a) Der Kampf zwischen Phöbus und Pan und Die Wahl des Hercules.
1. Mai 1930	: Kreuzzug der Maschine, Frank/Wolff, Chorgruppe Rottsieper.

16. Nov. 1930 : IX. Sinfonie, Beethoven, Leitung Steinberg, Frankfurt a.M., Chorgruppe Bartsch.
1. Mai 1931 : Völkerfreiheit, Lendvai, Chorgruppe Bartsch.
8. Nov. 1931 : Rote Revue, Gerster, Chorgruppe Bartsch.
1. Mai 1932 : Wir, De Man/Gerster, Chorgruppe Bartsch.

Daneben sind noch erwähnenswert:

Am 26. März 1928 : ein Schubert-Konzert, Chorgruppe Bartsch, und
am 4. Okt. 1931 : ein Konzert mit Tendenzliedern.

Lendvai: Freiheitshymne, Maifeierlied, Jugendweihe und Wir wollen bau'n.
Gerster: Der junge Arbeiter (Mch.), Presseneuigkeiten.
Fromm : Gelöbnis (Mch.), Heil'ger März (Mch.), Heilige Flamme (gem. Chor).
Eisler : Ferner streiken 50000 Holzarbeiter (Mch.), In den Militärbaracken (Mch.), Auf den Straßen zu singen (gem. Chor).
Knorr : Proletarierkind (Kinderchor)
Knab : Wanderlied der Jugend (Kinderchor, Mailied, Arbeitermarsch.
Haas : Lob der Musik, Kantate.
Pringsheim: Arbeiterlied.

50) Konzert des Frauenchores unter Mitwirkung des "Union-Quartetts". Sonntag, den 19. März 1922 im Festsaal der städt. Fachschule.

1a)	An die Sterne	H.G. Nägeli
b)	Einsam bin ich, nicht alleine	C.M. v. Weber
2a)	Nachtlied	Fr. Kuhlau
b)	Vespergesang — Quartett	L. v. Beethoven
3)	Die Verlassene	Ph. Rödelberger
4a)	Abendlied	Albert Epp
b)	Schlafglöckchen — Quartett	Jac. Esch
5)	Morgen	Fr. Hegar
6a)	Schifferlied	Volksweise
b)	Liebesklage — Quartett	Volksweise
7a)	Mädchen und Mond	Volksweise
b)	Schäfermädchen und Kuckuck	Volksweise
8a)	's Mailüfterl	Jos. Kreipl
b)	Uff'm Bergli — Quartett	Volksweise
9)	Die Tirolerin	Volksweise
10)	Der Ustig — Quartett	Volksweise
11)	Barcarole	Jac. Offenbach

51) A.G.V. Union und Vch. Union, Leitung: Karl Werner, Konzert unter Mitwirkung des Pianisten Alfred Hoehn. 2.11.1919, im großen Saal des Saalbaues.

1)	Wanderers Nachtlied, Männerchor	C.M. v. Weber
2)	Unvergängliche Liebe, gem. Chor	Karl Loewe
3)	Morgenlied, Männerchor	Jul. Rietz
4)	3 Stücke für Klavier	Beethoven und Chopin
5a)	Die Rose stand im Tau, Männerchor	Schumann
b)	Der träumende See, Männerchor	Schumann
c)	Die Kapelle, Frauenchor	Schumann
6)	Hoch empor, Männerchor	Franz Curti
7)	Rhapsodie XII, Klavier	Liszt
8)	Gesang der Engel, gem. Chor	Mendelssohn-Bartholdy

9a)	Heideröslein, Männerchor	Heinr. Werner
b)	Rätsellied, Männer- und Frauenchor	Volksweise
c)	Juchhei, dich muß ich haben, Männerchor	F. Silcher
10)	Innsbruck, gem. Chor	H. Isaac.

52) Vortragsfolge zum Konzert am 24. Mai 1924, Leitung Max Bartsch i.V. Mitwirkende: Herr Kurt Richter, Soloflötist, ein Hornquartett vom Opernhaus-Orchester, Hch. Weigand, Klavier, und das Solo-Quartett des Vereins.

1)	Festgesang an die Künstler	Mendelssohn-Bartholdy
2)	Barcarole	Offenbach
3a)	Die Nachtigall	Mendelssohn-Bartholdy
b)	Frühlingsgruß	R. Schumann
4)	Solo für Flöte: Phantasie "Airs Valaques"	Fr. Doppler
5)	Abend	Fr. Hegar
6)	Das Totenvolk	Fr. Hegar
7)	Ave verum	Mozart
8a)	Wiegenlied	Joh. Brahms
b)	Die Nonne	Joh. Brahms
9)	Vom Rhein	M. Bruch
10)	Solo für Flöte: Andante aus dem Konzert von Molique	
11a)	Der Jäger und die Nixe	Volksweise
b)	Heimliche Liebe	Silcher
12a)	Vespergesang	Beethoven
b)	Beim Holderstrauch	H. Kirchner
c)	Wanderschaft	Volkslied
13a)	Der Lindenbaum	Fr. Schubert
b)	Die drei Röselein	Silcher
14a)	Frohe Botschaft	Volksweise
b)	Tanzlied	Volksweise

53) Konzert am 6. Dez. 1925 im Saalbau, Leitung Max Bartsch. Mitwirkende: Konzertmeister Ant. Witek, Violine, Joh. Jost-Rahnstadt, Klavier, Union-Quartett.

1)	Gem. Chor:	Landsknechtständchen	O. di Lasso
2)	Frauenchor:	Der Stolzen Hochmut	W. von Baussnern
3)	Vier Soli für Violine		
4)	Frauenchor:	Graf und Nonne	W. v. Baussnern
	Gem. Chor :	Der ferne Schatz	W. v. Baussnern
	Gem. Chor :	Tausendmal gedenk ich Deiner	W. v. Baussnern
5)	Frauenchor:	Das Mädchen und die Hasel	W. v. Baussnern
	Frauenchor:	Uff'm Berge da geht der Wind	W. v. Baussnern
6)	Frauenchor:	An die Sterne	H.G. Nägeli
	Solo-Quartett:	Lebe wohl	Fr. Silcher
	Solo-Quartett:	Treue Liebe	Fr. Silcher
	Männerchor :	Werbung	Fr. Silcher
7)	Männerchor :	Weihe des Liedes	Fr. Hegar
8)	Solo für Violine:	8 ungarische Tänze	Brahms-Joachim
9)	Männerchor :	Ritornell	Schumann
	Frauenchor :	Der Wassermann	
10)	Männerchor :	Feldeinsamkeit	Wendel
	Männerchor :	Sternennacht	Kaun

54) Konzert: Das Volkslied und das volkstümliche Lied verschiedener Zeitepochen.
Sonntag, den 9. Oktober 1927, im Saalbau

Mitwirkende: Der Frauenchor des Vch. Union, Ed. Liebhold vom Opernhaus-Orchester, Klarinette, und Frau Joh. Jost-Rahnstadt, Klavier, Leitung: Max Bartsch

1a)	Der Stolzen Hochmut	Satz: W. von Baussnern
b)	Das Mädchen und die Hasel	
c)	Auf'm Berge da geht der Wind	
2)	Duo Concertante, op. 47	C.M. v. Weber
3a)	An die Sterne	H.G. Nägeli
b)	Heimliche Liebe	Fr. Silcher
c)	Das Klosterfräulein	
4a)	Der Jäger und die Nixe	bearb. v. Joh. Brahms
b)	Wiegenlied	bearb. v. Joh. Brahms
5)	Suite für Klarinette und Klavier	Waldemar v. Baussnern
6)	Fünf Lieder für dreistimmigen Frauenchor, op. 44 (Erstauff.)	Jos. Haas

55) Schubert-Konzert. Zur Erinnerung an den vor 100 Jahren verstorbenen Franz Schubert.
Mitwirkende: Die Männerchöre: Vch. Union, Vch. Harmonia, Höchst, Vch. Griesheim und das Union-Quartett, Joh. Jost-Rahnstadt, Flügel. Leitung: Max Bartsch.

1a)	Jünglingswonne	op. 17, Nr. 1	
b)	Liebe	op. 17, Nr. 2	vor 1823
c)	Die Nacht	op. 17, Nr. 4	
2)	Deutsche Messe	(bearb. v. Herwegh)	1827
	Nr. 1 - 3 Union-Quartett		
3a)	Das Dörfchen	op. 11, Nr. 1	vor 1821
b)	Der Gondelfahrer	op. 28	März 1824
c)	Widerspruch	op. 105, Nr. 1	
4)	Nachtgesang im Walde	op. 139 b.	April 1827
5)	Deutsche Messe		1827
	Nr. 4 - 6 Union-Quartett		
6a)	Trinklied		22. Aug. 1813
b)	Zur guten Nacht	op. 81, Nr. 3	

56) Jubiläums-Konzert anläßlich des 25-jährigen Bestehens des Frauenchores des Vch. Union.
Abend "Zeitgenössischer Meister"

1)	Republikanische Hymne, gem. Chor, op. 26, Nr. 3 Text Karl Bröger	E. Lendvai
2)	Nacht, Frauenchor Text Bruno Schönlank	E. Lendvai
3)	Fantasia beatica am Flügel: Erich Itor Kahn	M. de Falla
4)	Nippon, Chorsuite für weibliche Stimmen nach altjapanischen Dichtungen, op. 5	E. Lendvai
5)	Das Grab, op. 29, Nr. 3 Text H. Löns, Union-Quartett	E. Lendvai
6)	Weltgesang Nr. 1 - 3, Union-Quartett	E. Lendvai
7)	Brügge, op. 19, Nr. 6, Männerchor Text Stephan Zweig	E. Lendvai
8)	Auftakt, 8 st., op. 19, Männerchor Text Fritz Muche	Wilh. Knöchel
9)	Arbeiterlied Text Ernst Toller	Klaus Pringsheim

10) Klavier-Solo a) Zwei Tanzstücke, op. 30a Busoni
b) Kleines Klavierstück aus op 37 P. Hindemith
c) Toccata Casella

11) Erlöse Dich, gem. Chor E. Lendvai
Text Ernst Preczang

12) Freiheitshymne, gem. Chor E. Lendvai
Text Jürgen Brand

Jedem der Chöre war von dem musikalischen Leiter eine Einführung im Programm beigegeben. Hiervon einige Beispiele, auszugsweise:
zu 1) Dem Dichter steht "Hymnus" auf die Republik, die Idealgestalt eines in seinen Stämmen geeinten Deutschlands vor, das in Freiheit leben will. Mehr denn je ruft er das Volk auf, diese junge Freiheit gegen alle Angriffe zu schützen. Lendvai gibt diesem Text starke überlegte Form. Der Komponist rückt rhythmische und harmonische Gegensätze in den Vordergrund. Ein musikalischer Warnruf (der 12-stimmige Ausklang) schließt das Werk ab und gibt ihm besondere Wirkung.
zu 4) Nippon ist die größte der japanischen Inseln. Auf ihr liegt der von den Japanern verehrte heilige Berg. Jene Gegenden mit ihren landschaftlichen Reizen werden vom japanischen Volke schon immer gerne gefeiert worden sein. Die Suite für weibliche Stimmen benutzt altjapanische Texte. Volkslieder und Volksgesänge, teilweise aus dem 10. Jh., denen Lendvai beste Klangformen gegeben hat. Gleichgültig, ob er 6-, 4- oder 3-stimmig schreibt. Duftigkeit und Durchsichtigkeit sind die starken Eigenschaften dieser selten schönen Frauenchorwerke.
zu 6) In einer Sammlung "Weltgesang" hat Lendvai Volkslieder verschiedener Länder bearbeitet. Auffallend, wie der Komponist die musikalische Form der verschiedenen Nationen trifft.
zu 7) Stephan Zweig hat die belgische Stadt Brügge im Kriege kurz nach der Eroberung beschrieben. Leere Straßen, verlassen sind die Häuser. Nur die Steingestalten in den Nischen der Häuser sprechen leise die alten Legenden vom Frieden. Der Krieg hat aus Brügge eine "tote Stadt" gemacht. Lendvai hat eine Strophenkomposition gebaut und findet erst in der letzten Strophe Abweichungen von der musikalischen Eintönigkeit der Einleitung. Und doch trifft er die Totenstille mit harmonisch und rhythmisch eigenen Klängen so sicher und überzeugend wie nur selten.
zu 11) "Kein anderer trägt Dein Kreuz als Du allein", das ist der rote Faden, der sich durch das Werk zieht. Nur der Mensch selbst kann sich helfen, sein sind die Kraft und der Wille, die dazugehören, um sich aus dieser Elendszeit selbst zu erlösen. Lendvai gibt den harten Anklagen die robuste große Klangform, schafft liebliche Harmonien, ein Wiegenlied, wenn er von der Kinderzeit spricht, und peitscht auf, wenn er die Befreiung aus dieser Not durch Selbstüberwindung ankündigt.

57) Frankfurter Zeitung, 3.V.32, Titel: Arbeiter-Festspiel.
Karl Holl: "Das Frankfurter Kulturkartell hat sich um die Schaffung solcher sozialistischer Festspiele und damit einer künstlerisch gestalteten, geistig vertieften und gemeinschaftsbildenden Form sozialistischer Feiern schon seit Jahren verdient gemacht. Es hat nicht nur schon vorhandene Werke herausgestellt, sondern auch den Fortgang der Produktion durch Erteilung von Aufträgen unmittelbar veranlaßt. Diese Aufführung des neuen Festspieles 'Wir' aber hat eine ganz besondere Bedeutung, denn zum

ersten Male haben in diesem Werk Autoren größeren geistigen Kalibers den Versuch gemacht, an Stelle der bisher üblich gewordenen oberflächlichen pantomimischen Revue aus der äußeren Geschichte des Sozialismus, - einer schlecht und recht zusammengehauenen Geschichtsklitterung, die meist in vage Allegorien und in phrasengeschwängerte Zukunftsphantasien mündete - eine sinnbildliche Form der Gemeinschaftsfeier zu setzen. Eine Form, die von den ethischen Wurzeln des Sozialismus ausgeht, die demgemäß mit psychologischer Technik ethische Wirkung anstrebt und die darüber hinaus diese ethische Wirkung durch sachlich und technisch möglichst enge Fühlung mit dem Publikum, ja schließlich durch ein Hineinziehen dieses Publikums in die Handlung zu kultischer Wirkung steigern soll. Wir können und wollen zunächst nur einmal feststellen, daß uns die Grundhaltung seines Textes (de Man) und seiner Formabsicht so fruchtbar wie notwendig erscheint, und daß der Gesamteindruck sie als vorbildlich und maßgeblich für die weitere Arbeit auf diesem Gebiet bestätigt hat. Die Schwächen des neuen Festspieles und damit die weiteren Aufgaben, die auf diesem Gebiet noch zu leisten sind, liegen offen zutage - de Man,der Sozialpsychologe, ist - das weiß er selbst - kein Dichter; verfügt nicht über oder noch nicht über die Symbol- und Suggestivkraft der Sprache, die zur wirklichen Entflammung der Massen nötig wäre. Der Ersatz der Schlagworte durch in sich gehaltvollere Thesen braucht, so sehr er hier schon erstrebt wird, Zeit; fordert überragende Geister. Auch das technische Gegenein- und Ineinander von Instrumentalmusik, Singchor, Sprechchor, Einzelsprache und Bewegungschor, dazu Film, Schriftbild usw. kann in Bezug auf sachliche Schönheit und dynamische Wirkung nur Schritt um Schritt zur Sicherheit einer neuen Gestaltungsform entwickelt werden. Doch man ist auf dem Wege. Und man hat wenigstens in einer Hinsicht vollgültige neue Gestalt geschaffen; nämlich in der Musik. Der Komponist Ottmar Gerster hat mit der Musik zum Festspiele 'Wir' eine festliche Gebrauchsmusik von großer Haltung und starkem Ausdruck geschaffen. Wir können auch diese Musik nur summarisch würdigen. Aber wir wollen wenigstens sagen, daß sie als Folge knapper Instrumentalsätze, schlicht imitiert angelegter a-cappella-Chöre und ebenso einfacher großer Ensembles ein Vorbild dessen darstellt, was auch der volksmusikalischen Bewegung nottut: Der Verdichtung einfacher, aber tiefer Gehalte in einfacher, aber schlechthin künstlerisch gültiger Gestalt."

Frankfurter Zeitung, 3.V.32, Titel: Arbeiter-Festspiel:
"Es war diese von Max Bartsch geleitete Musik - über der Freitreppe sammelte sich ein riesiger Chor (Chorgemeinschaft Union) -, die dem Festspiel die nachhaltige Wirkung sicherte."

2. Beiblatt der Frankfurter Nachrichten, 3. Mai 1932,
Titel: Das Maifestspiel des Kulturkartells in der Festhalle:
"Die gemischten Chöre, Männer- und Frauenchöre wurden unter der Leitung von M. Bartsch gut gesungen."

58) Biographie von Gustav Adolf Uthmann

G.A. Uthmann wurde am 20. Juni 1867 als Sohn eines städtischen Beamten in Barmen geboren. Von seinem Onkel bekam er schon in frühen Jahren musikalischen Unterricht. Dem Wunsche der Eltern entsprechend sollte er Lehrer werden. Durch eine lange Krankheit des Vaters und dessen frühen Tod, 1882, wurden diese Pläne nicht verwirklicht. Vielmehr mußte der Fünfzehnjährige die seit Jahren erblindete Mutter, von der er das musikalische Talent geerbt hatte, und die jüngeren Geschwister nun mit seiner Arbeit ernähren. Er ergriff das Färberhandwerk. Seine musikalischen Studien setzte er neben seiner schweren beruflichen Tätigkeit in den Feierabendstunden fort. Bei Georg Rauchenecker nahm er Unterricht in Theorie und bei Heinrich Bölhoff jr. in Gesang. Im Jahre 1898 vertauschte Uthmann den Färberstock mit der Feder. Die Allgemeine Ortskrankenkasse Barmen, der er als Geschäftsführer angehörte, war für die Folgezeit der Ort seines beruflichen Wirkens. Nebenher stand er einer Reihe von Arbeitergesangvereinen als Dirigent vor. Uthmann starb am 22. Juni 1920 in Barmen.
Sein Wirken erstreckte sich aber nicht nur auf die Dirigententätigkeit, vielmehr wurde er mit seinen Kompositionen der Repräsentant des Freiheits- oder Tendenzchores.
1891 komponierte er sein erstes Werk "Lied des Chikos". Dann begannen ein paar Jahre emsigen und fruchtbaren Wirkens, und beim Tode des Komponisten Uthmann lagen im D.A.S. etwa 400 Kompositionen von Tendenz- oder Freiheitschören vor. Eine ganze Reihe davon gehörte zum festen Repertoire der Arbeitergesangvereine, wie z.B.: "Tod Foleson", "Sturm", "Gebt Raum", "Der junge Barde", "Das heilige Feuer", "Ich warte Dein", "Unser Lied", "Der Freiheit mein Lied", "Morgenröte", "Weltenfriede" usw.
Für seine Zeit und die Entwicklung der Chöre der unteren bürgerlichen Schicht waren Uthmanns Chorkompositionen von wahrhafter Bedeutung.
Vgl. Festschrift, S. 19 ff.

59) Biographie von Max Bartsch

Max Bartsch wurde am 14. September 1891 in Hegenheim/Lothringen als Sohn eines Grenzbeamten geboren. Er besuchte das Lehrer-Seminar in Colmar/Els. und wurde nach bestandenem Examen als Lehrer und Organist in Lautenbach/Els. tätig. Das Studium der Musik, mit Klavier, Violine, Orgel und Theorie absolvierte er in Straßburg.
Die für sein ferneres Leben so wichtige Liebe zur Musik mußte ihm vom Vater mitgegeben worden sein, der, obwohl sehr früh verstorben, dem Knaben schon mit fünf Jahren die Geige in die Hand gegeben hatte.
Bei Kriegsausbruch, 1914, wurde B. Soldat, nach einem Jahr zum Leutnant befördert und mehrfach verwundet. Nach Kriegsende erlaubten es ihm die politischen Verhältnisse nicht mehr, in die alte Heimat zurückzukehren. Als Offizier der deutschen Armee, hatte er in dem französisch gewordenen Elsaß die Staatsangehörigkeit verloren.
1919 kam B. nach Frankfurt a.M. An der hiesigen Universität studierte er Latein und bei Kapellmeister Hess Violine. Nach nochmaligem Ablegen eines Lehrerexamens wurde er an der Anna-Schule in Frankfurt a.M. angestellt. 1921 schloß er sich dem Lehrergesangverein an und war hier bis 1925 als Geschäftsführer und Vizedirigent tätig. In diesem Jahr übernahm er die Chorgemeinschaft

"Union", die er bis zu ihrer Auflösung, 1933, leitete. Im Sommer 1933 wurde er infolge seiner Zugehörigkeit zur S.P.D. amtsenthoben und nach Marienrachdorf/Westerwald versetzt. Dies hatte wohl noch weitere Gründe: einmal scheute man sich offenbar, einen verdienstvollen Offizier des ersten Weltkrieges - B. war Träger des Hohenzollerschen Hausordens - zu verhaften, andererseits hatte aber seine Tätigkeit im öffentlichen Leben der Stadt Frankfurt am Main zu weite Kreise gezogen, sodaß man ihn nicht an dem Platz seines größten Wirkens belassen konnte. Während des zweiten Weltkrieges war B. Major der Flak und kam, erneut schwer verwundet, in amerikanische Gefangenschaft. 1946 kehrte er wieder nach Frankfurt a.M. zurück. Hier übernahm er erneut die Leitung der Chorgemeinschaft "Union" und einige Zeit später die Volkschöre Hanau, Bad Vilbel und Ansbach/Ts. In Ansbach wirkte er bis 1948 als Oberlehrer.
Infolge seiner Kriegsverwundungen und der wirtschaftlich schweren Zeit zog sich B. ein Lungenleiden zu, das ihn zur Aufgabe seiner Tätigkeiten zwang. Er starb am 9. August 1950 in Ettlingen bei Karlsruhe.

Sein Wirken

Die eigentliche Tätigkeit als Chorleiter begann für B. 1925 als Karl Werner, mit dem ihn eine ehrliche Freundschaft verband, an einem Lungenleiden erkrankte. B. übernahm von ihm die Chorgemeinschaft "Union" zunächst in Vertretung und nach Werners Tod endgültig.
Die politische Einstellung Bs. mußte sich zu dieser Zeit der bürgerlichen Unterschicht angenähert haben. So war er außerdem als freier Mitarbeiter im Feuilleton der "Volksstimme" mit Film- und Musikkritiken tätig. 1926 wurde er in den Musik-Ausschuß des D.A.S. berufen und gewann so direkten Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des Bundes.
Der Glaube, daß der Arbeiter zur Bildung erzogen werden könnte, ließ B. den Bogen seiner Tätigkeit weiter spannen. Neben der Chorgemeinschaft "Union" dirigierte er noch die A.G.V. Erato und Seckbach. Mit dem "Union-Quartett", einer Gruppe von beachtlicher Qualität, bereiste er die ländlichen Bezirke des Rhein-Main-Gaues und hielt Vortragsreihen über "Gute und schlechte Chormusik" und "Guten und schlechten Chorgesang", veranschaulicht durch Darbietungen des Quartetts. Daneben hielt er Vorträge im "Bund für Volksbildung" über "Romantik" und "Romantische Musik".
Bs. besondere Aufmerksamkeit galt den Versuchen der Unterschicht, eigene musikalische Formen zu finden. Doch pflegte er ebenso die klassischen Werke. Er vertrat eine echte Synthese aus Alt und Neu. Als 1933 der politische Umschwung seine Tätigkeit unterbrach, hatte er sich als nächste Ziele "Missa solemnis", "Die Ruinen von Atnen" und "Josua" gesteckt.
Der nach 1945 grundlegend veränderten Situation stand B. sehr objektiv gegenüber. Zunächst ging sein Bestreben dahin, alle Sänger in einem Sängerbund zu vereinen. Als dieser Gedanke fehlschlug, war bei ihm erneut ein Hang zum reinen Arbeitersängerbund festzustellen. Die Keimzelle sollte der Volkschor sein. B. erkannte jedoch sehr deutlich, daß die Frage nach einer "eigenen musikalischen Form" zunächst nicht mehr zur Diskussion stand.
Das erste Oratorium, das er mit seiner Chorgemeinschaft 1949 aufführte war "Die Schöpfung". Durch die Ereignisse zweier Weltkriege und ihrer Folgen war in dem Menschen B. eine innere Umstellung vor sich gegangen: Aus dem sozialistischen Kämpfer war ein tief religiöser Mann geworden.

Es bleibt Bs. Verdienst, mit der von ihm geleiteten Chorgemeinschaft das kulturelle Leben der Stadt Frankfurt a.M. für mehr als sieben Jahre stark beeinflußt und diese Chorgruppe zu einer der leistungsfähigsten ihrer Art in Deutschland erzogen zu haben.

60) Biographische Notizen über Erwin Lendvai, entnommen der Zeitschrift "Der Chor", Zeitschrift für das Chorwesen, III/1958, D.A.S.-Bundesverlag. Aufsatz: "Erwin Lendvai zur Erinnerung" von Hans Grappenach.

Erwin Lendvai wurde am 4. Juni 1882 in Budapest/Ungarn geboren. Die Vorfahren seiner Mutter (einer blendenden Klavierspielerin und begabten Altistin) kamen aus Italien. So empfing er die ersten musikalischen Eindrücke im Elternhaus, wo vor allem deutsche Meister gepflegt wurden. In frühen Jahren schon sang er in den Kirchenchören der Pester Gemeinde, wurde mit der Musikliteratur bekannt und versuchte sich im Komponieren. Erst 1901, nachdem das Realgymnasium absolviert war, konnte er am Konservatorium seiner Vaterstadt die künstlerischen Studien beginnen. Hans Kössler wurde sein Theorielehrer. Wie sehr der Schüler von seinen Lehrern geschätzt wurde, zeigt sich daran, daß er 1905 mit einem Stipendium zu Puccini nach Italien geschickt wurde. Seit 1906 lebte L. in Deutschland. An zwei berühmten Instituten wirkte er in der nachfolgenden Zeit: In den ersten Weltkriegsjahren als Theorielehrer in Hellerau (unter Jacques Dalcroze) und nach 1919 als Kompositionslehrer am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Sein Wandertrieb bricht sich Bahn; wir finden ihn meist überall nur wenige Jahre: in Jena, Hamburg, San Remo, Koblenz, München, Erfurt, mit wechselnder Tätigkeit. Mit 1933 begann schließlich eine schlimme Phase für L. Zunächst emigrierte er (kurz nach der Machtübernahme) ins Saargebiet, nach der Abstimmung in die Schweiz. Über Jugoslawien, Polen, Schweden, ging er 1936 nach England, wo er zunächst unter einem Pseudonym in einem unbedeutenden Städtchen bei Norwich lebte. Von der Öffentlichkeit hielt er sich damals fast ganz fern, zumal sich sein Augenleiden verschlimmerte. In dieser Einsamkeit schloß er, am 31. März 1949, in London die Augen.

Seine Haupttätigkeit galt seinen Kompositionen, so daß ihm kaum Zeit zur schriftstellerischen Tätigkeit blieb. Eine Ausnahme bildet lediglich seine Mitwirkung als Musikredakteur an den "Sozialistischen Monatsheften".
L. war einer der ersten, die den Chor (vorzüglich den Männerchor) Ernst nahmen. ("Der Männerchor ist keine Melkkuh, die die Unternehmer nähren muß. Lange genug hat man Aberhunderttausende mit Wertlosem irregeleitet und Hunderttausende durch süßlich verlogenen Kitsch vom Männerchor ferngehalten..." Aus "Eine handgreifliche Satire", 1927). Mit dem gleichen Eifer, mit dem er als Wertungsrichter zu Gesangveranstaltungen in kleinste Dörfer ging, unterzog er sich auf der anderen Seite mühevollen, oft mehr als ein Jahrzehnt umspannenden Editionsaufgaben, etwa den für die damalige Zeit so wichtigen der Lobeda-Bewegung oder der Chorsammlung "Stimmen der Völker". Mit seinen Kompositionen "Glockenlied", "Einklang", Trutzlied, begann L. das traditionsbeladene Chorwesen umzuformen. Ihm schwebte die Synthese vor aus der mittelalterlichen a-cappella-Polyphonie und dem Vorhandenen. Mag er auch manchmal über das Ziel hinausgeschossen sein, es blieben Werke von

zeitlosem Wert. Allerdings verlangte diese Umstellung auch eine größere Leistungsfähigkeit von den einzelnen Chören. - Seine Chorsammlung "Stimmen der Völker", die Bearbeitungen von alten Madrigalen für Männerchor, seine Suite "Nippon" für Frauenstimmen und seine Kompositionen, die er in Zusammenarbeit mit der chorischen Entwicklung der unteren bürgerlichen Schicht schuf, an der Spitze das Chor-Orchesterwerk "Völkerfreiheit" und die a-cappella-Werke "Wir wollen bau'n" und "Erlöse dich" werden ihre Bedeutung behalten. Sein peinvolles Versprechen, daß, solange die Kanonen sprechen, es der Kunst gebühre zu schweigen, hat er wahrgemacht. Nach 1939 liegen keine Kompositionen von ihm vor.
Vgl. M.G.G. Bd. 8, S. 611

61) Selbstbiographie von Arthur Wolff

Geboren in Guttenberg (Oberschlesien).1885 siedelte ich in jungen Jahren nach Berlin über. Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte ich Medizin und bin auch heute als Arzt tätig. Meine fachliche Ausbildung als Musiker erhielt ich (zum Teil noch während meines medizinischen Studiums) im wesentlichen am Sternschen Konservatorium zu Berlin. Ich studierte in erster Linie Theorie und Komposition sowie die für die Ausübung des Kapellmeisterberufes notwendigen Fächer. Die praktische Seite des Kapellmeisterberufes lernte ich vor dem Kriege an den Theatern Weimar und Erfurt kennen. Als Komponist bin ich erst verhältnismäßig spät an die Öffentlichkeit getreten. Neben Liedern, Kammermusik, Bühnenstücken (unter anderem einer Musik zu einem Maeterlinckschen Marionettenspiel) sind zur Aufführung gebracht worden: "Ein Don Quichotte-Vorspiel" für großes Orchester sowie ein Chor-Orchesterwerk "Chaos". Das von mir vertonte Tollersche "Requiem" wurde am 9. Nov. 1927 während der Arbeiter-Kulturwoche in Frankfurt a.M. durch den Vch. Union unter Leitung von Max Bartsch uraufgeführt und hat seitdem eine Reihe von Wiederholungen in mehreren Städten erlebt. Mein letztes Werk ist "Kreuzzug der Maschine" (Dichtung von Lobo Frank), welches im Verlag des D.A.S. erschienen ist.

62) Selbstbiographie von Ottmar Gerster

Ich bin am 29. Juni 1897 als Sohn eines Arztes in Braunfels an der Lahn geboren. Im Jahre 1913 verließ ich das Gymnasium in Wetzlar, um in Frankfurt a.M. ganz zum Musikstudium überzugehen. Ausrücken ins Feld 1916-18. Im Krieg bei der Regimentsmusik 222 lernte ich erst, was man "populäre" Musik nennt. Gleichzeitig eignete ich mir dort eine überaus genaue Kenntnis der Blasinstrumente an. Nach dem Krieg mußte ich mir Studium und Lebensunterhalt selbst verdienen. Vom Stehgeiger angefangen bis zur Mitwirkung beim Rosé-Quartett und zum Solo-Bratschisten des Frankfurter Symphonie-Orchesters. Im Sommer 1921 dirigierte ich vertretungsweise den Arbeitergesangverein "Einigkeit"-Oberrad. Damals trat mir zum ersten Male die Frische und Unverbrauchtheit unserer Volkschöre entgegen. Im Herbst 1927 wurde ich an die Folkwang-Schule in Essen berufen. In diese Zeit fällt die Entstehung des "Liedes vom Arbeitsmann", etwas später die Komposition des "Trompeters".

63) Sturm !

1) Die ihr auf harter Erde haust, den Höhen fern und fern dem
Licht, hört hin: wie laut der Herbststurm braust, der alles
Morsche knickt und bricht!
2) Hört, hört, wie er lacht und gellend pfeift,
und in den Pappeln knirscht und wühlt,
wie er die Stoppeln fauchend greift
und in den kurzen Halmen spielt!
3) Und froh des Werks, das er getan,
tollt er dahin im wilden Lauf,
ein Sieger jauchzt er seiner Bahn,
die keine Macht der Welt hält auf!
4) Und lauschet je ihr seinem Sang,
so machte er die Brust euch weit
und stärkte euch zu neuem Gang
mit neuer Hoffnungsfreudigkeit!
5) Nun sind die Stürme aufgewacht,
sie jagen auch in euer Tal
und singen dort bei Tag und Nacht
ins Ohr euch laut den Herbstchoral!
6) Hört ihr das Brausen rings im Land?
Steigt aus den Tälern auf die Höhen,
und laßt euch Haupt und Brust und Hand
vom herben Hauch des Sturms umwehn!
7) Die ihr auf harter Erde haust,
den Höhen fern und fern dem Licht,
hört hin: wie rings ein Sturmwind braust,
der alles Morsche knickt und bricht!
8) Hört, hört, wie es gellend pfeift,
hört wie er braust um Dach und Turm:
Der Sturm, der neue Saaten reift,
zum Erntetag. Wir sind der Sturm!

64) 1) Der Freiheit mein Lied! Du Jubelgesang,
steig auf im gewaltigen Chor
wie Wogengebraus zum Äther hinan,
wie Sturm zu der Mächtigen Ohr.
2) Und schmieden die finsteren Geister der Nacht
auch Ketten dem heiligen Recht!
So tön' es rings bis zum tiefsten Schacht:
"Es lebe ein freies Geschlecht, ein freies Geschlecht!"
3) Es lebe das herrlich erstrahlende Licht,
das der Sonne des Frühlings entfließt,
und siegreich durchs mächtige Dunkel sich bricht,
von dem Volke der Arbeit begrüßt!
4) So steige hernieder, du göttliches Bild,
o Freiheit, dein flammendes Rot
durchglühe die Herzen vom Kummer zerwühlt
im Kampfe ums tägliche Brot.
5) Und rühr' deine Harfe, zu fröhlichem Spiel
trotz finsterer Mächte Gewalt,
und führe die Völker zu herrlichem Ziel,
vom Banner des Sieges umwallt,
6) drum fliehe, du Nacht,
schon dämmert der junge Tag,
vom Frühling der Menschheit umblüht,
entrungen den Fesseln und jeglicher Schmach,
so klinge der Freiheit mein Lied!

65) Weltenfriede

Neuer Tag, mit deinen Strahlen
töte nun die alte Nacht,
löse lind von ihren Qualen,
die so schwere Zeit durchwacht!
Ruhe sei der Welt beschieden,
Ruhe von des Kampfes Schmerz,
denn die Völker wollen Frieden, Frieden jedes Menschen Herz!
Länger nicht mit Blut und Eisen
feste sich der Menschheit Band,
Liebe soll uns Pfade weisen,
die wir wandeln Hand in Hand!
Völkerhader sei gemieden,
rosten soll des Kriegers Erz,
denn die Völker wollen Frieden, Frieden jedes Menschen Herz!
Weltenfriede, Weltenfriede!
Letzter Sieg, den wir erflehn!
Kling, o kling in unserm Liede,
bis wir deine Schönheit sehn!
Bis uns deine Ruh beschieden,
laßt uns singen sternenwärts:
Alle Völker wollen Frieden, Frieden jedes Menschen Herz!

66) Erlöse dich! Kein andrer trägt dein Kreuz als du allein!
Was wirfst du deine Stirne in den Staub? Warum zerreibst du die Knie jammernd auf dem kalten Stein? Es hört dich niemand höre du dich selber!
Wir waren Kinder. Und wenn Kinder schrein, droh'n Wort und Rute, und süße Wiegenlieder schläfern ein das Kind, das gute. Du sollst nicht ewig Kind und Schläfer sein! Zerbrich den Drohstock! Sing eigene Lieder.
Erlöse dich! In unsern Adern treibt der Vorzeit Blut: der langen Väterreihe dunkle Spur und Müttererbe umfesseln deine bangende Natur. Du aber werbe um deinen Sinn.
Zerbrich die Haft! Denn deine Zeit gebiert die eigenen Tage.
Dein ist der Wille und dein ist die Kraft. Dein ist die Pein.
Kein andrer trägt dein Kreuz als du allein. Erlöse dich!

67) Morgenrot, dein heilig Glühen hat uns stets den Tag gebracht.
Will dein Licht nicht endlich sprühen durch die dunkle Völkernacht!
Mög dein Schein ein Hoffen geben allen Kämpfern in der Nacht!
Laß sie mutvoll aufwärts streben, wenn dein roter Glanz erwacht!
Morgenrot, vom Leid gebunden war ihr Blick dir zugewandt,
und aus dunklen Kummerstunden strecken sie nach dir die Hand!
Rosig glühts durch Wolken nieder, Frühwind braust in Wald und Tal,
und für alle Erdenbürger leuchtet hell dein Morgenstrahl!

68) Tord Foleson, aus dem Norwegischen des Per Sivle

Sie standen in Norwegs Feld gerüstet zum Streit: die alte gegen die neue Zeit. Das, was mußt fallen, gegen das, was bestehn sollt'; das, was wollt wachsen, gegen das, was vergehn sollt'.

Da zogen das Schwert sie zur selbigen Stund', der kühne, junge Olaf und der graue Torehunt. Und der Heerruf erscholl, daß die Erdfesten dröhnten, und die Pfeile schwirrten, und die Spieße stöhnten.

Nun meldet die Sage: Da trug ein tapfrer Mann, Tord Foleson, Olafs Banner voran. Von diesem Bannerträger wird man singen uns sagen, solang man in Norweg Banner wird tragen.

Denn wie er die tödliche Wunde empfing, weit vor in den Kampf mit dem Banner er ging, und bevor er fiel, mit der letzten Kraft fest in die Erde stieß er den Schaft.

Und die alte Sage, sie tut uns kund: Tord fiel zu Boden, doch das Banner stund! Und solches soll fürder ein jeder noch wagen, der das Freiheitsbanner im Kampfe mag tragen!

Der Mann mag sinken, wenn das Banner nur steht, gleich jenem in Norwegs Feld, wie die Sage geht. Und das ist das Herrliche, Große auf der Welt: Das Banner kann stehn, wenn der Mann auch fällt.

69) Statuten der Mozartstiftung von 1838, auszugsweise:

§ 1 Die Mozartstiftung bezweckt die Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre.
§ 2 Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung besitzen.
Ertragsquellen: Der erste Fond ist das Sängerfest. Man erwartet den Betrag durch freiwillige Spenden, Vermächtnisse und Concerte bald zu vergrößern. § 7 Der Liederkranz, der alleiniger Eigenthümer der Stiftung bleibt, verpflichtet sich, jährlich eine musikalische Aufführung zu veranstalten. § 4 und § 5 regeln die Nutzanwendung des Geldes, indem man es als I. Hypothek verleiht. Sobald jährlich 400 fl. an Zinsen eingehen, tritt die Stiftung ins Leben. Dieser Betrag ist das Maximum der jährlichen Unterstützung für den einzelnen Stipendiaten (§ 6). Man wählt einen Verwaltungs-Ausschuß, wobei der Präsident und der Kassierer hiesige Bürger sein müssen. Diesem Ausschuß untersteht das Gesamtvermögen der Stiftung (§ 13).
Über die Aufnahme der Stipendiaten werden in den §§ 25-35 genaue Angaben gemacht. Die Bewerber müssen einen instrumentalen Quartettsatz komponieren. Und zwar unter Aufsicht eines vom Ausschuß bestimmten "Meisters". Danach bekommen drei Richter die Arbeit vorgelegt. Es sind Musiker von anerkannter Autorität, zwei davon müssen außer Frankfurt ihr Domizil haben. Das Urteil dieser Leute ist entscheidend für die Auswahl der Bewerber. Vier Jahre darf der einzelne maximal studieren.
Wenn das Kapital jährlich 2000 fl. Zinsen trägt, wird ein Conservatorium eingerichtet (§ 36). Dann hören alle Stipendien auf, und der Stipendiat wird Zögling in dieser Anstalt. Die weitere Ausdehnung und Einrichtung dieses Conservatoriums bleibt dem Liederkranz vorbehalten (§ 38). Sollte sich der Liederkranz auflösen, übernimmt die Stadt Frankfurt das Gesamteigentum und führt sie nach diesen Statuten weiter (§ 39). Die Statuten können ergänzt und erweitert werden, nur die §§ 1, 2, 4, 36, 39, dürfen nie geändert werden. Das Kapital darf nie angegriffen werden, vielmehr sollen Beiträge aller Art und das, was von den Zinsen erübrigt wird, zum Kapital geschlagen werden.

70) Außer den bereits erwähnten ersten fünf Stipendiaten kamen hinzu:

6. Leonh. Wolff	Krefeld	1865-69
7. Arnold Krug	Hamburg	1870-74
8. Fritz Steinbach	Grünsfeld	1874-78

9.	Engelb. Humperdingk	Siegburg	1875-79
10.	Alex Adam	Karlsruhe	1879-83
11.	Paul Umlauft	Meißen	1879-83
12.	Aug. v. Othegraven	Köln	1883-87
13.	Ludwig Thuille	Innsbruck	1883-87
14.	Adolf Weidig	Hamburg	1888-92
16.	Otto Urbach	Dresden	1893-97
17.	Friedr. Niggli	Aarau (Schweiz)	1897-1901
18.	Herm. Zilcher	Frankfurt a.M.	1901-1905
19.	Paul Seyboth	München	1905-1909
20.	Ernst Toch	Wien	1909-13
21.	Wern. Wehrli	Aarau (Schweiz)	1913-17

71) Aufstellung des Kapitals der Mozartstiftung von 1900 - 1953

62.	Jahr 1900	M	209 663,53	Zinsen	6204,07	
65.	Jahr 1903	M	212 458,61	Zinsen	6193,17	
66.	Jahr 1904	M	213 810,96	Zinsen	5675,41	9/10 für Konservatorium
68.	Jahr 1907	M	215 486,36	Zinsen	6382,17	
69.	Jahr 1907	M	224 910,01	Zinsen	6358,46	
70.	Jahr 1908	M	226 630,22	Zinsen	7896,63	
71.	Jahr 1909	M	234 971,55	Zinsen	7112,97	
72.	Jahr 1910	M	237 263,04	Zinsen	7132,50	
73.	Jahr 1911	M	238 034,59	Zinsen	6943,70	
74.	Jahr 1912	M	238 818,84	Zinsen	7058,22	
75.	Jahr 1913	M	239 601,46	Zinsen	7078,07	
76.	Jahr 1914	M	240 371,44	Zinsen	6895,24	
78.	Jahr 1916	M	241 967,88	Zinsen	7159,60	
79.	Jahr 1917	M	242 826,52	Zinsen	6828,--	
80.	Jahr 1918	M	243 799,11	Zinsen	8753,02	
81.	Jahr 1919	M	243 799,11	Zinsen	8180,17	
83.	Jahr 1921	M	246 641,51	Zinsen	8074,30	
84.	Jahr 1922	M	247 548,72	Zinsen	8164,70	
85.	Jahr 1923	M	10 575337,44	Zinsen	272 450,--	
86.	Jahr 1924	RM	3 002,95			
87.	Jahr 1926	RM	5 911,20			
88.	Jahr 1927	RM	47 527,05			Aufwertung durch Hypothek
89.	Jahr 1927	RM	51 707,53			
90.	Jahr 1928	RM	53 758,20			
91.	Jahr 1929	RM	54 045,39			1800,-- für Stipendiaten
92.	Jahr 1930	RM	55 094,32			2158,--
93.	Jahr 1931	RM	54 153,32			1896,70
94.	Jahr 1932	RM	54 107,65			1881,30
96.	Jahr 1934	RM	59 896,13			1500,30
97.	Jahr 1935	RM	62 601,84			
98.	Jahr 1936	RM	63 599,58			1575,--
99.	Jahr 1937	RM	66 892,54			610,--
100.	Jahr 1939	RM	69 641,11			1460,--
101.	Jahr 1939	RM	72 460,47			1250,40
102.	Jahr 1940	RM	78 065,11			300,--
103.	Jahr 1941	RM	80 990,85			
104.	Jahr 1948	RM	96 876,15			2687,10 für Studienbeihilfe
105.	Jahr 1949	DM	5 611,31			
106.	Jahr 1949	DM	5 644,68			
107.	Jahr 1950	DM	5 831,10			
108.	Jahr 1951	DM	6 036,57			
109.	Jahr 1952	DM	6 330,94			
110.	Jahr 1953	DM	6 616,76			

72)

17. II. 1902	
22. II. 1904	
20. II. 1905	
18. II. 1907	
2.XII. 1907	
30. XI. 1908	mit Dessoffschem Frauenchor
28. XI. 1909	
28. XI. 1910	Pandora v. Arm. Mendelssohn mit Dessoffschem Frauenchor
27.III. 1911	
4.XII. 1911	
25.III. 1912	
2.XII. 1912	
31.III. 1913	
30. XI. 1913	
16. II. 1914	Mitwirkung des Liederkranzes beim Cäcilienverein. Fausts Verdammnis - Berlioz, Leitung: Mengelberg.
23.III. 1915	
18. X. 1915	
20. II. 1916	
3.XII. 1916	
10.III. 1918	nur gem. Chöre auf dem Programm Mitglieder eines Damenchores
8.III. 1919	
29.III. 1920	
10.XII. 1920	
9. I. 1922	
3. V. 1922	
17.III. 1923	
12.III. 1924	Scherchen
10.XII. 1924	Scherchen
16.III. 1926	Volksliederabend
16.III. 1930	Trauerfeier in der Mattäus-Kirche mit Dessoffschem Frauenchor.
23. XI. 1930	Kirchenkonzert
7. II. 1931	mit Dessoffschem Frauenchor
1.III. 1931	mit Dessoffschem Frauenchor, Kirchenkonzert
13. II. 1932	Familienabend f. Mozartstiftung
1. IV. 1933	mit Frankfurter Männerchor, Brahms-Gedächtnis-Feier

73) Frankfurter Volksstimme vom 10. Nov. 1927. "Arbeiter Kulturwoche Der 9. November. Tollers Requiem". Auszugsweise, 38. Jhg. Nr. 264. Beilage:
"Trotzdem dürfen wir nicht verschweigen, daß er sie - die Aufgabe der Vertonung - nicht ganz erfüllen konnte. Zwar steht viel Schönes in der Partitur. Die Tonsprache vermittelt geschickt zwischen Überliefertem und Neuem. Die Vermeidung aller Sentimentalität und falscher Rührung berührt wohltuend. Die Erfassung der einzelnen Stimmen ist vielfach gelungen. Besonders der Anfang ist geschickt aufgebaut, wie nach dem unisono des Chores, der gleichsam als Motto sein "Senkt die Fahnen" singt, die klagenden Stimmen der Frauensoli vom Weckruf des Tenors abgelöst werden, dann der ganze Chor den Ruf aufnimmt und weiterführt, bis mit schneidender Schärfe der Sprecher dazwischenfährt. Als reizvoll bleiben ebenso einige Frauenchorsätzchen und einzelne Stellen der Soli in Erinnerung. Geschickt ist auch der Sprechchor verwendet. Die Instrumentation zeigt durchweg eine erfahrene Hand. Aber dem Ganzen fehlt doch der wirklich schöpferische Impuls, die Kraft der ursprünglichen melodischen und rhythmischen

Erfindung, die dem Erlebnis des Textes das gleich starke musikalische Erlebnis an die Seite zu stellen vermöchte. Nach dem verheißungsvollen Anfange erfolgt keine Steigerung, und gegen Schluß hin tritt eine Erlahmung ein. Als Grundfehler des Werkes möchten wir den Mangel an architektonischer, musikalisch eigenständiger Entfaltung erkennen: Die Musik heftet sich zu eng an den Text, statt sich zu eigenen Formen zu verdichten. Dies könnte wohl in einem Werke, das auf einer fortlaufenden Handlung basiert, möglich sein, nicht aber in einem Oratorium, das doch in erster Linie musikalisch wirken soll. Gewiß haben wir Verständnis dafür, daß die musikalische Ausbeutung des Textes knapp gehalten ist, daß der Chorsatz aus Gründen der Zweckdienlichkeit in mäßigem Schwierigkeitsgrade sich bewegt; aber der Orchesterbegleitung hätte man doch eine reichere symphonische Gestaltung gewünscht, eine Entwicklung, nicht ein rhapsodisches Nebeneinander."

74) Inhaltsangabe des "Kreuzzug der Maschine"

Erster Teil: Leidensweg

1) Gehetzte atemlose Menschheit (Sprech- und Singchor "Wehe, Wehe!")
2) Die Sehnsucht tragen (Singchor "Ach Land mit grünen Bäumen)
3) Werkzeug und Werk (Einzelsprecher: Maschine-Arbeiter)
4) Kinder ohne Erde (Singchor "Erde, wo bist du?)
5) Wir sind gekettet an die Zeit (Einzelsprecher: Maschine-Arbeiter)
6) Die Alten (Singchor "Von der Last des Alltags grau und krumm)
7) Ist Maschine Schicksal? (Sprechchor: Generalstreik)
8) Der alte Trott (Sprech- und Singchor "Wehe, Wehe, Hilfe, Hilfe!")
9) Die Herren der Maschine (Sprech- und Singchor "An die Maschinen")
10) Werkzeuge tausendfach sind wir! (Sprech- und Singchor)
11) Resignation (Singchor "Die Sehnsucht tragen - Kinder ohne Erde - die Alten)

Zweiter Teil: Golgatha

12) Gott Mammons Gesellen (Orchester Vorspiel)
13) Tanz um das goldene Kalb (Singchor und Einzelsprecher "Gott Mammon")
14) Die unersättliche Wirtschaft (Sprechchor und Einzelsprecher)
15) Aufmarsch der Maschinen (Einzelsprecher: Maschine-Arbeiter)
16) Chaos (Sprech- und Singchor "Es sausen die Turbinen des Wahnsinns)
17) Der unsichtbare Tod (Sprech- und Singchor "Es schwelt der Tod")
18) Frauen suchen das Mordfeld ab (Sing- und Sprechchor "Wo liegt er?")
19) Männer unter der Erde (Männerchor "Im Stollen tief nun hocken wir")

Dritter Teil: Aufmarsch und Erlösung

20) Manifest (Sprech- und Singchor "Prolet, steh auf")
21) Hasadeure (Sprechchor und Einzelsprecher "Nieder mit dem Krieg")
22) Zusammenbruch (Einzelsprecher: Maschine-Arbeiter)
23) Die rote Front (Männer- und Sprechchor "Nun ist's genug")
24) Demonstration (Singchor "Um den Erdball wuchtet der Eisenschritt")
25) Funkspruch (Singchor "Proletarier aller Länder")

Gekürzte Aufführungen

Um den zahlreichen strebsamen mittleren Chören die Möglichkeit einer Aufführung zu geben, wird eine Auswahl empfohlen, die folgende Teile enthält:

1) Gehetzte atemlose Menschheit
2) Die Sehnsucht tragen
3) Werkzeug und Werk
4) Kinder ohne Erde
5) Wir sind gekettet an die Zeit
6) Die Alten
7) Ist Maschine Schicksal
8) Die Herren der Maschine
9) Die Werkzeuge tausendfach sind wir
10) Die unersättliche Wirtschaft
11) Männer unter der Erde
12) Manifest
13) Die rote Front
14) Demonstration
15) Funkspruch

Aus dem Werke können außerdem als Einzelchöre gesungen werden (unter besonderen Umständen mit Klavierbegleitung):

1) Demonstration
2) Manifest
3) Werkzeuge tausendfach sind wir
4) Tanz um das goldene Kalb
5) Resignation
6) Kinder ohne Erde
7) Funkspruch

Daraus ließe sich eine kleine Folge, die sich gut ergänzt, zusammenstellen:

1) Die Sehnsucht tragen
2) Werkzeuge tausendfach sind wir
3) Manifest
4) Demonstration
5) Funkspruch

75) Inhaltsangabe der "Roten Revue" nach Textbuch. Verlag des D.A.S.

Erster Teil

Musik Nr. 1
Chorgesang (nach Wahl)
Musik Nr. 2
Ansager
Musik Nr. 3
Szene aus "Julius Cäsar"
Musik Nr. 4
Ansager
Musik Nr. 5
Szene aus "Fiesko"
Ansager
Musik Nr. 6
Szene aus den Freiheitskämpfen der Niederlande
Chorgesang (nach Wahl)
Musik Nr. 7 Melodram
Ansager
Musik Nr. 8 Melodram:
"Der arme Kunrad"
Musik Nr. 4
Ansager
Musik Nr. 5
Szene aus "Zwölftausend"
Musik Nr. 9 Romanze
vom antiken Haß
Ansager
Chorgesang:
Rotgardistenmarsch
Szene aus "Dantons Tod"
Musik Nr. 10 Marseillaise

Zweiter Teil

Musik Nr. 11
Sprechchor
Musik Nr. 16 Melodram
Szene "Achtundvierziger"
Musik Nr. 12 Chorgesang:
"Kanon"
Szene aus der Zeit des Sozialistengesetzes
Musik Nr. 1
Stumme Massenszene
Musik Nr. 13
Sprechchor
Musik Nr. 3
Sprechszene: Feldgrauer
Musik Nr. 14 Visionsbild
Chorgesang (nach Wahl)
Pfandleihszene
Musik Nr. 15:
"Russisches Bauernlied"
Szene aus "Jedermann"
Musik Nr. 17 Chanson:
"Hoppla, wir leben"
Szene: Wilhelm II
Musik Nr. 18 Chanson
Sprechchor:
"Tag der Rache"
Sprechchor
Chorgesang: "Wann wir" schreiten"
Sprecher

Jugendchor
Sprechchor
Musik Nr. 19 Chorgesang:
"Auf, ihr Brüder, auf Genossen!"

Ein Sprecher
Musik Nr. Schluß
Gesang:" Internationale "

76) Bemerkungen zur Aufführung des Werkes auf S. 4 des Klavierauszuges "Mann im Beton". Auf die wesentlichen Punkte gekürzt.

Zur Aufführung des "Mann im Beton" ist keine Bühne erforderlich. Zum Auf- und Abtreten der Solosprecher genügt ein Podium, etwa ein freistehender Boxring durch Fangseile abgegrenzt, mit Stufen auf der rechten und linken Seite. Davor befindet sich das Orchester, und der Chor gruppiert sich in einem Halbkreis um dieses Podium, amphitheatralisch nach hinten ansteigend.- Auf jedes Requisit, soweit es nicht im Text angedeutet worden ist, kann verzichtet werden. Ebenso muß jede Charakterisierung durch Kostüm und Maske fortfallen. Die Chormitglieder tragen am besten ihre Werkkleider, wie sie sie in den Betrieben tragen.
Lichtbildmaterial. Die zur Illustrierung des Werkes angefertigten Lichtbilder (Format 9x12) wurden von Nina Tokumbet entworfen und gezeichnet, zum Teil aus vorhandenem Material ausgewählt. In Partitur, Klavierauszug und Regiebuch ist genau eingezeichnet, wann die Lichtbilder aufzuscheinen haben. Die Bilder sind mit fortlaufenden Nummern (1-24) versehen, die mit den in Partitur, Klavierauszug und Regiebuch eingetragenen Nummern übereinstimmen. Um eine klaglose Durchführung des Einschaltens und Abblendens der Lichtbilder bei der Aufführung zu sichern, wird es am besten sein, den Bedienungsmann des Projektionsapparates (Beleuchter) mit einem Klavierauszug oder Regiebuch zu versehen, damit er an Hand einer solchen Vorlage den Vorgängen auf dem Podium jederzeit folgen kann.
An Lichtbildern liegen vor:
1) Landkarte des Corrientes-Distriktes
2) Rinderherden
3) Rentabilitätsrechnungen und Zinstabellen
4) Werkzeichnungen
5) Bauplan vom Brückenbau
6) Schematische Darstellung des Staubeckens
7) Betonmischmaschine
8) Betonarbeiten
9) Riesenbetonbauten.
10), 11), 12), 13), 14), Schematische Zeichnungen vom Steigen des Wassers im Staubecken.
15) Rentabilitätsrechnungen und Zinstabellen
16) Werkzeichnungen
17) Paßfoto Jonny Millers
18) Kinderbildnisse Jonny Millers
19) Jonny Miller als Matrose
20) Hochzeitsbild Jonny Millers
21) Jonny Miller in lustiger Gesellschaft
22) Eine Uhr, die 20 Uhr und 20 Minuten zeigt
23) Text der ersten Schlußchoralstrophe
24) Text der zweiten Schlußchoralstrophe

Besetzung des Werkes:
1) Sieben Solosprecher (Schauspieler, darunter ein Sänger-Bariton)
a) Der Sprecher (für den verbindenden Text)
b) der Argentinier mit dem Land

c) der Franzose mit dem Geld
d) der Engländer mit dem Eisen
e) der Nordamerikaner mit dem Öl
f) der Deutsche mit der Konstruktion (Bariton)
g) der Herr von der Young Men's Christian Association (die Partie des Herrn der YMCA kann von einem hier nicht beschäftigten Schauspieler übernommen werden.)

2) Männerchor (vierstimmig)
3) Sprechchor (muß vom Männerchor gestellt werden)
4) Blasorchester (insgesamt 14 Musiker)

Blasorchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Klavier, zwei Mann Schlagzeug (2 Tom-tom, Xylophon, große Trommel, kleine Trommel, Becken, 2 Pauken)

77) Zu "Völkerfreiheit"
Zur Musik der Völkerfreiheit
Meinem künstlerischen Credo entspringend, geht die Musik der "Völkerfreiheit" nicht nur aus dem Weg des Gefälligen, sondern verzichtet auch auf das Romantische, will sagen auf das rein Gefühlsmäßige. Es ist ein männliches Musizieren! Harte, ja fast unerbittlich harte Tonquader bauen auf alte Tradition eine zieratlose Klangwelt, die eine Parallelerscheinung zur zeitgenössischen Architektur bildet. Wie ein moderner Zweckbau steht hier ein Tonzweckbau, eine von den verkrampften Modeströmungen der Nachkriegszeit unbeeinflußte Welt der Wesenhaftigkeit, die bloß eine Rücksicht kennt, die Grenzen der menschlichen Stimme.-
Das Orchestrale meidet das äußerlich Schillernde, das technische Raffinement, da das Monumentale zu Worte kommen soll. Auf die zur Genüge bekannten modernen Orchester-Effekte, da sie zeitgebunden und daher täglich als bereits veraltet und überflüssig erscheinen, wurde aus innerster Überzeugung nicht nur verzichtet, sondern sie wurden überhaupt niemals in Betracht gezogen. Auch dem Gaminhaften, Kobolzenschießenden, Persiflageartigen und Intellektuell-Dekadenten unserer zeitgenössischen deutschen Musik begegnet man nirgends in meiner Partitur, auf die Gefahr hin, daß nie aussterbende Modenarren in meiner Partitur einen Mangel gewisser "Reize" entdecken. Jedoch wer unsere zeitgenössische Architektur kennt und versteht, der findet in der Musik der "Völkerfreiheit" den Geist einer neuen Aktivität, eine Zeit, die um eine neue Religion, und somit um eine neue Kunst und Kultur Ausschau hält. Verfaßt und unterzeichnet: Erwin Lendvai.
Im Programmheft zur Aufführung der "Völkerfreiheit" vom 1.Mai 1931

78) Würger Kornzoll, Text von Wendelin Weissheimer

Ein Zoll auf's Korn! In diesen Tagen,
da laut erschallt der Schrei der Noth;
Ein Zoll auf's Korn! Da alle fragen:
Wie kommt das Volk zu Salz und Brot?

Ein Zoll auf's Korn heißt Kinder morden,
Wie Bethlehem es niemals sah;
Herodes ist zum Stümper worden,
Seit Würger Kornzoll fern und nah.

Ein Zoll auf's Korn ist Zoll auf's Leben
Ein Zoll auf's Korn ist Volkes Tod,
Ein Zoll auf's Korn heißt Satten geben
Und rauben hungrigen das Brot.

D'rum: Kein Zoll auf's Korn! Kein Zoll auf's Leben!
Kein Zoll auf Arbeit, Salz und Brot!
Doch Zoll auf fluchbelad'nes Streben,
Das Gold schlägt aus des Volkes Noth!

Hört es, Ihr Junker!

79) Aufsatz von W. Weissheimer im Festbuch zum 1. Bundesfest für den Rhein-Main-Gau in Frankfurt a.M.-Bockenheim, 1901. Titel: "Was sollen wir singen". Auszugsweise: "Als Arbeiter dürft Ihr jedoch bei diesem reinsten Genießen nicht ausschließlich verweilen; (W. sprach vorher von den alten Meistern, "deren Weisen Euch erlaben") seit 40 Jahren ist mit Eurer Erhebung zum Klassenbewußtsein eine neue Welt erstanden, eine Welt großer Ideale und eines ungeheueren Ringens, von der unsere alten Meister noch nichts wußten. Es mußte daher ein neues Lied erfunden werden, das Euren Schmerzen und Eurem Hoffen beredten Ausdruck gibt - das Arbeiterlied. Wie bei allem Neuen stellten sich auch hier nicht zu geringe Schwierigkeiten ein... Eine wahre Fundgrube sind die Dichtungen Heines für das Arbeiterlied. Wie müssen aber die neuen Kompositionen sein? Vor allem müssen sie schön sein! Schön können sie aber nur sein, wenn sie wahr sind! D.h. wenn sie genau aus dem Geist der Dichtung entsprungen, wenn dieser Wort für Wort in richtiger Betonung folgen und alle Intensionen des Dichters getreulichst in Musik ausdrücken. ... Eines aber noch größeren Verbrechens würde er sich schuldig machen (Der Komponist eines Liedes), wenn er Gedichte, welche ihrer inneren Natur nach keine Volkslieder sein können, als solche behandelt, also mißhandeln wollte! Enthält ein Gedicht aufregende Ausrufungen und einen großen Gedankenschwung, so ist sogar von volksliedartigem Modus durchaus abzusehen. Es hat lebhafte Deklamation und ein stürmisches Anlaufen zu erfolgen, wenn eine wirkliche packende Komposition, ein Arbeiterlied, zustandekommen soll .. Darum keine musikalisch-reaktionäre Liedermacherei für die politisch freieste deutsche Arbeiterbewegung".

Dieser Artikel ist datiert: Como, 9. Juni 1901, W. Weissheimer

Erklärung zu den graphischen Darstellungen

Da die umfangreichen, abendfüllenden Chor-Orchesterwerke nicht als Notenanhang beigefügt werden können und das Material der hier demonstrierten Stücke teilweise nur einmal vorliegt, ist es Zweck der graphischen Darstellungen, den Ablauf des Geschehens aufzuzeigen. Eine stilistische Untersuchung ist damit nicht beabsichtigt.

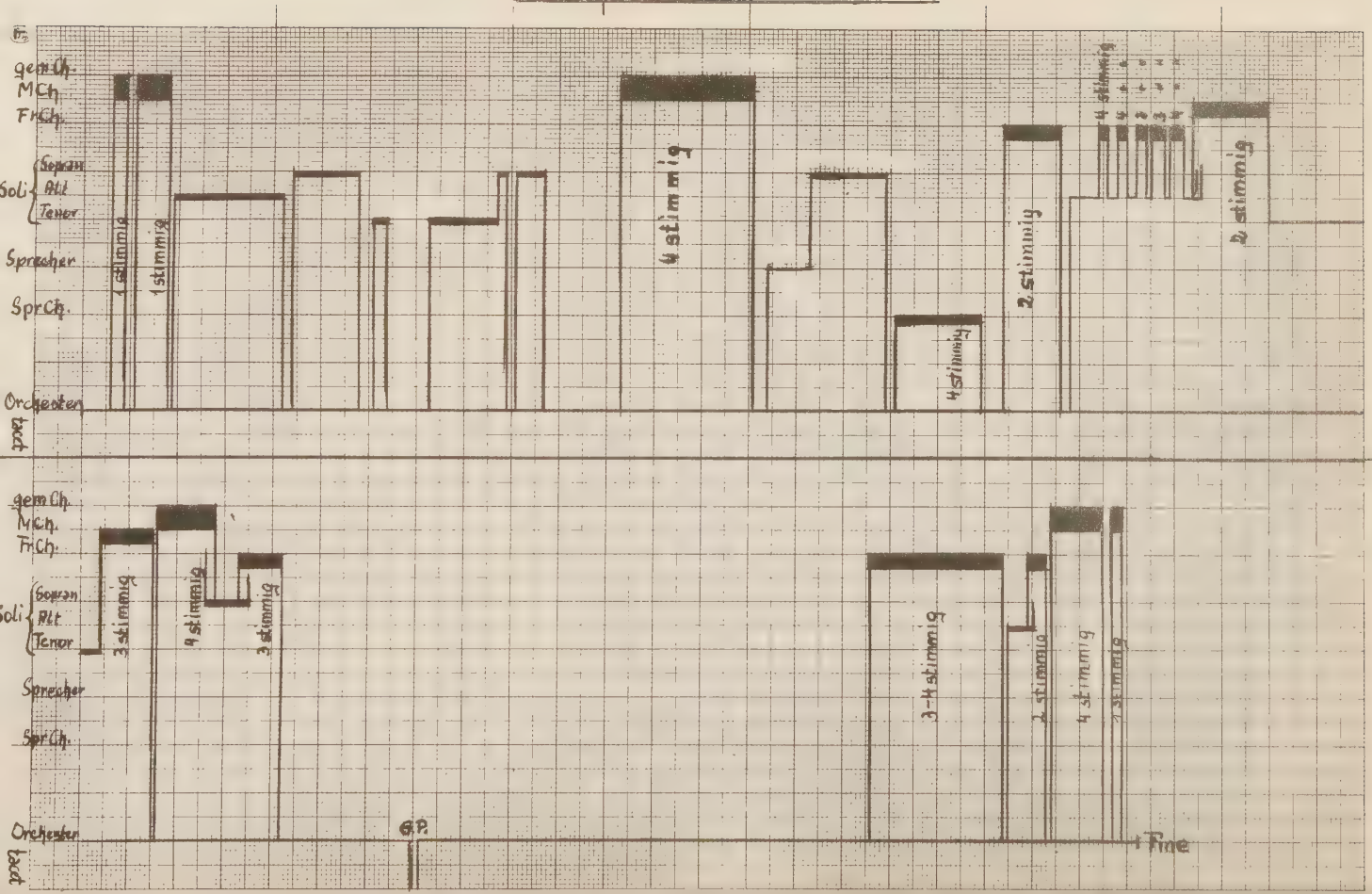
Die Überschriften betreffen den Namen des Werkes und die fortlaufenden Nummern desselben. Am linken Rand werden die verlangten Chorgattungen, Solisten oder Soloinstrumente angeführt. Für sie gelten dann die waagrechten Linien.

Die Basislinie zeigt die Orchesterbegleitung auf, zu der jeweils Chor oder Solisten einsetzen, Sprecher oder Sprechchor melodramatisch oder frei verwendet werden. Der besseren Übersicht halber werden die Kopfleisten für Chöre verstärkt gezeichnet.

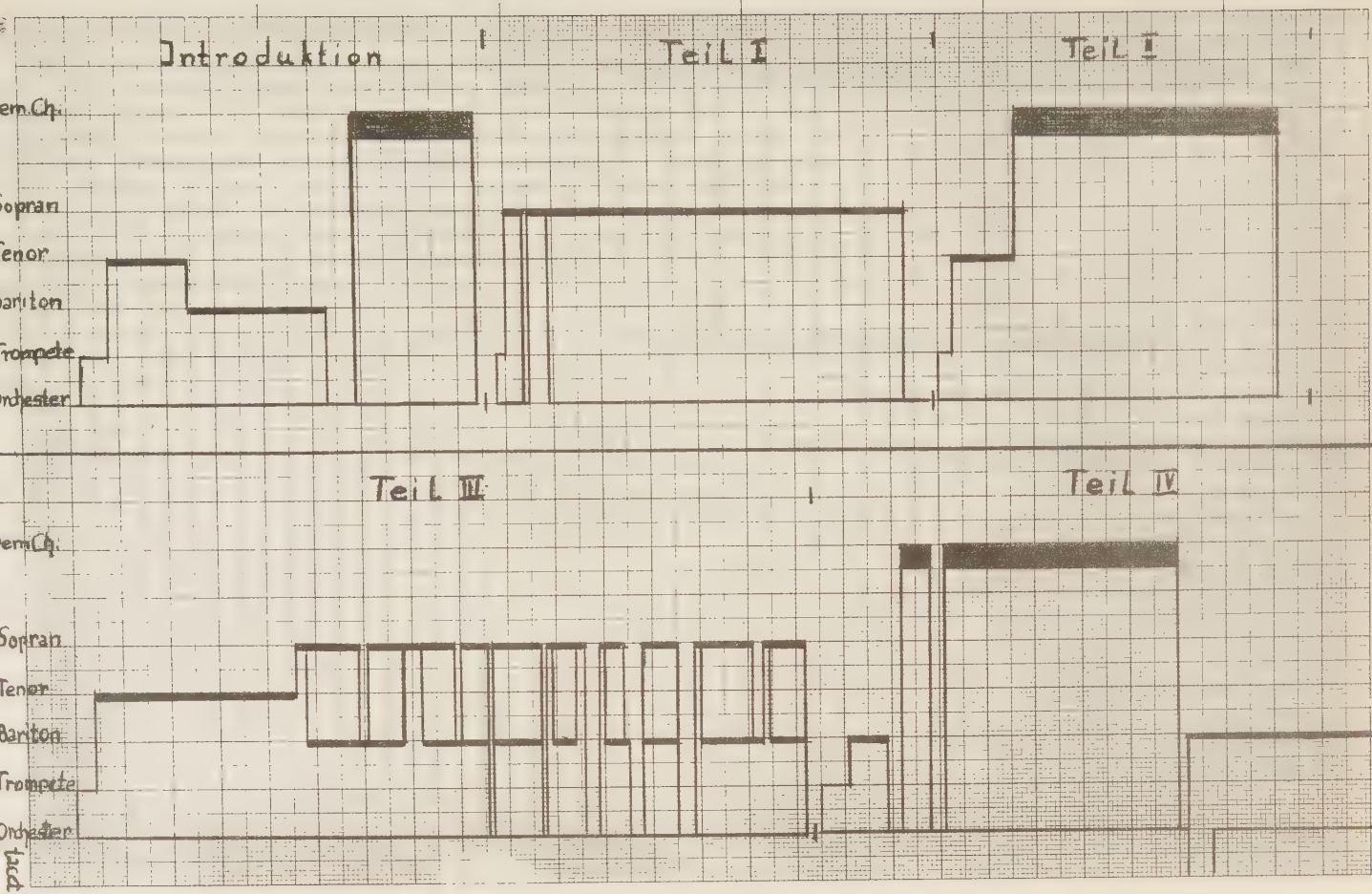
Wenn nicht anders angegeben - z. B. "insgesamt 101 Takte" - gilt jede mm-Einteilung als ein voller Takt.

Bei Sprechstellen ohne orchestrale Untermalung wird lediglich der Wechsel zwischen den einzelnen Sprechern aufgezeigt. Die gesprochenen Zeilen oder Strophen stehen in keinem Verhältnis zur mm-Einteilung.

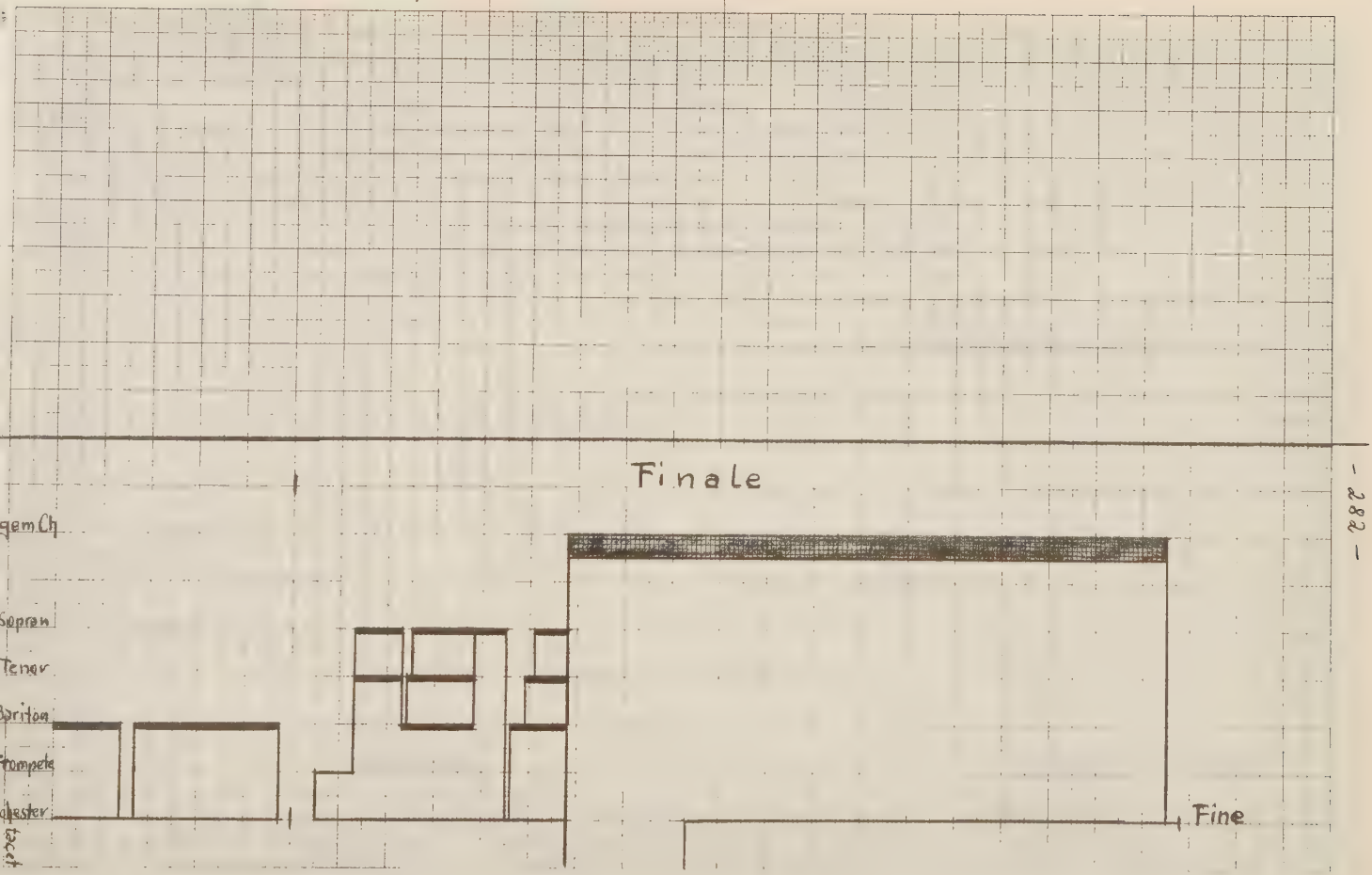
Requiem


gem. Ch.
M. Ch.
Fr. Ch.
Soli
Sopran
Alt
Tenor
Sprecher
Spr. Ch.
Orchester
Text
1 stimmig
1 stimmig
4 stimmig
4 stimmig
2 stimmig
4 stimmig
2 stimmig
gem. Ch.
M. Ch.
Fr. Ch.
Soli
Sopran
Alt
Tenor
Sprecher
Spr. Ch.
Orchester
Text
3 stimmig
4 stimmig
3 stimmig
3-4 stimmig
2 stimmig
4 stimmig
1 stimmig
G.P.
Fine

Der gefangene Trompeter



Der geheimnisvolle Trompeter



Gehetzte atemlose Menschheit

Die Sehnsucht tragen

Kinder-

mCh

Ch

Ch

h

rCh

echer
chine
eiter

hester

4 stimmig

1 stimmig

4 stimmig

2 stimmig SA/TB

1 stimmig

2 stimmig A/T

4 stimmig

4 stimmig

Werkzeug und Werk

3 stimmig

3 stimmig

ohne Erde

Die Alten

Jst Maschine Schicksal

Der alte

mCh

Ch

Ch

Ch

rCh

recher
chine
eiter

chester

3 stimmig

Wir sind gekettet an die Zeit

2 stimmig A/B

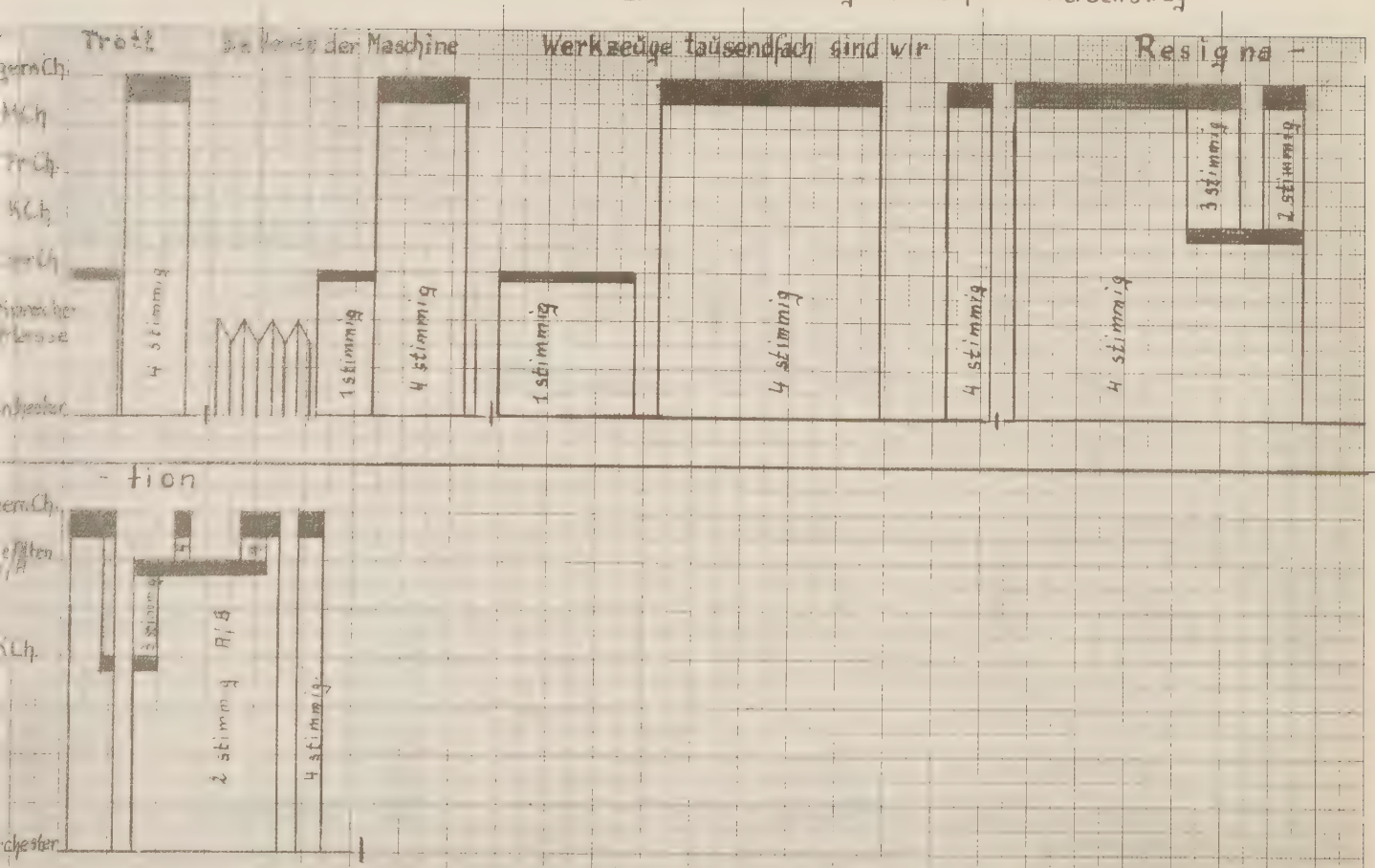
1 stimmig

4 stimmig

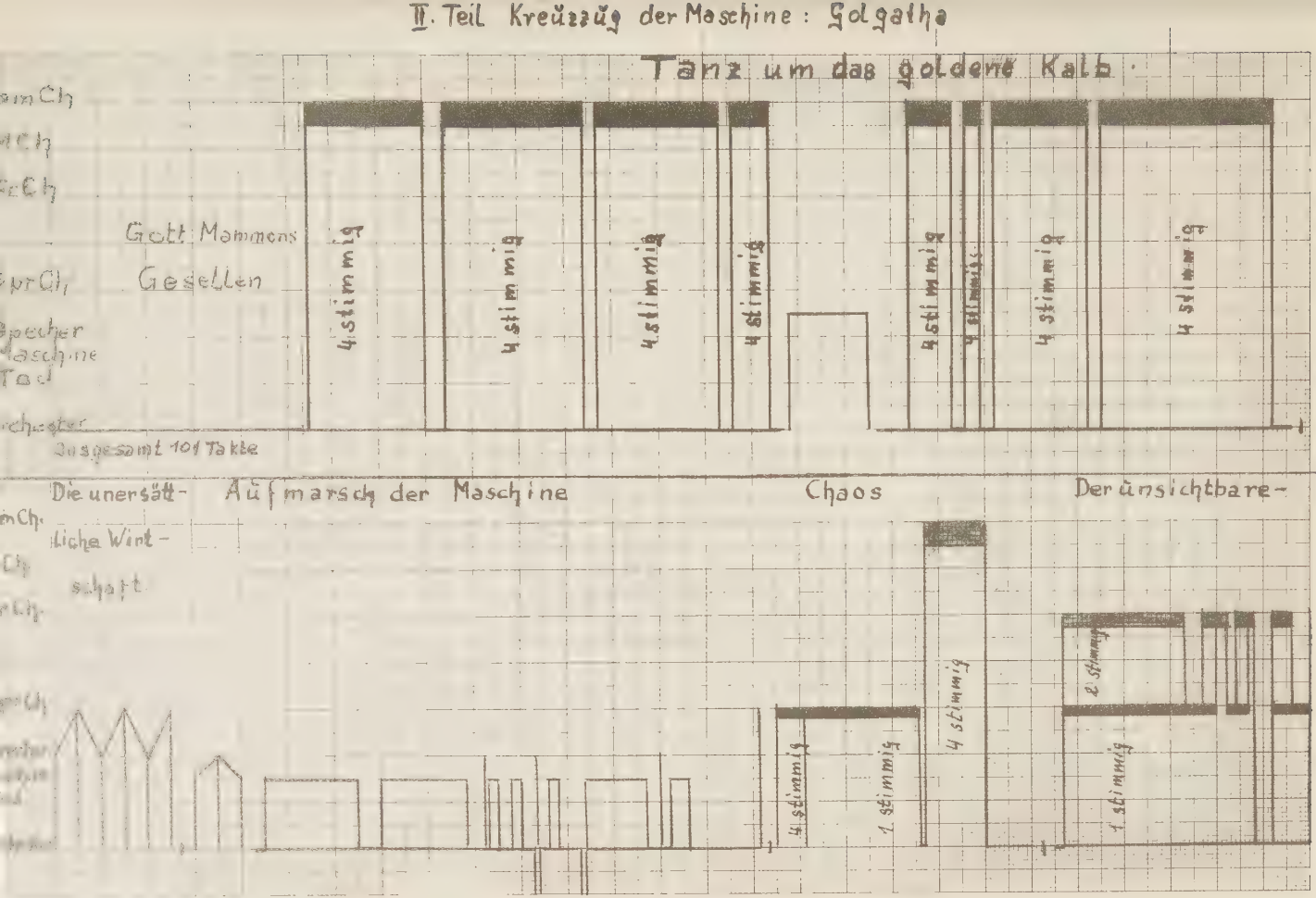
1 stimmig

Im Wechsel
1 Takt Orchester
1 Takt Sprechchor

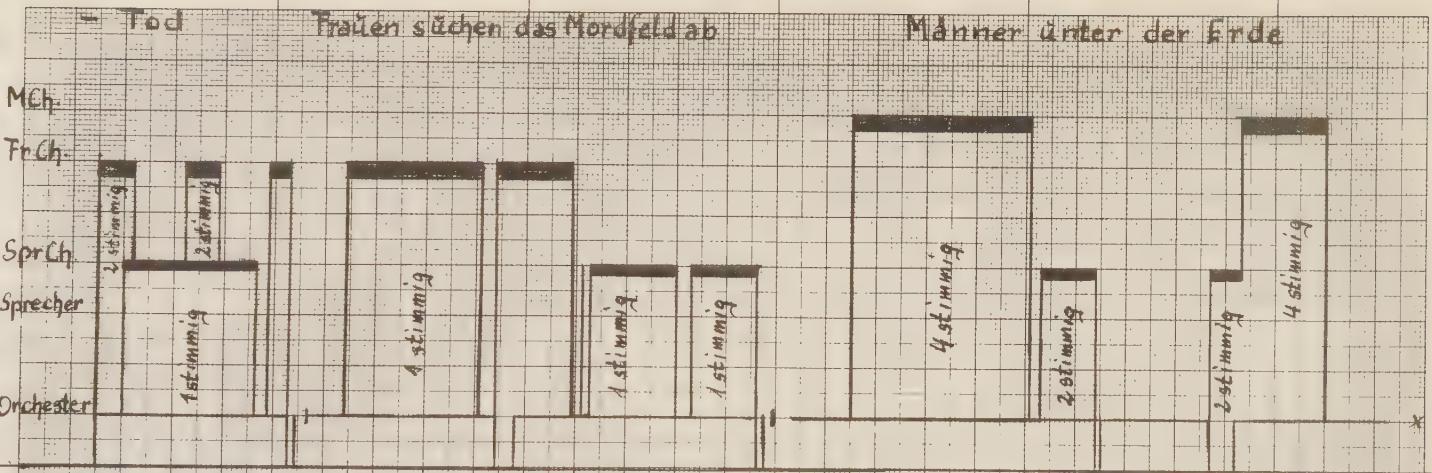
I. Teil Kreuzzug der Maschine Leidensweg.



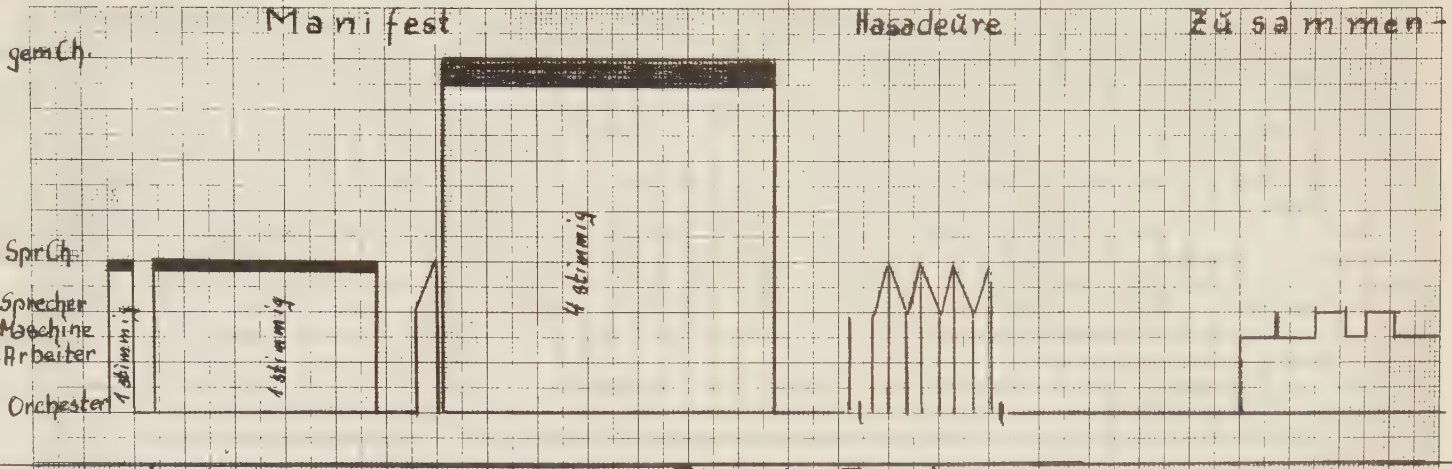
II. Teil Kreuzzug der Maschine: Golgatha

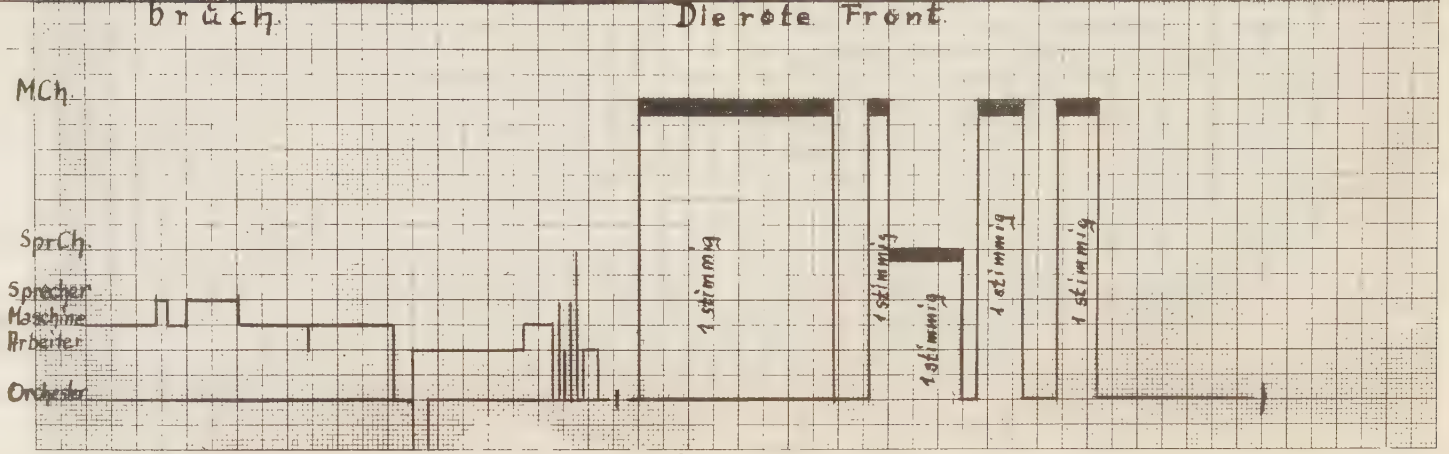


II Teil Kreuzzug der Maschine Golgatha

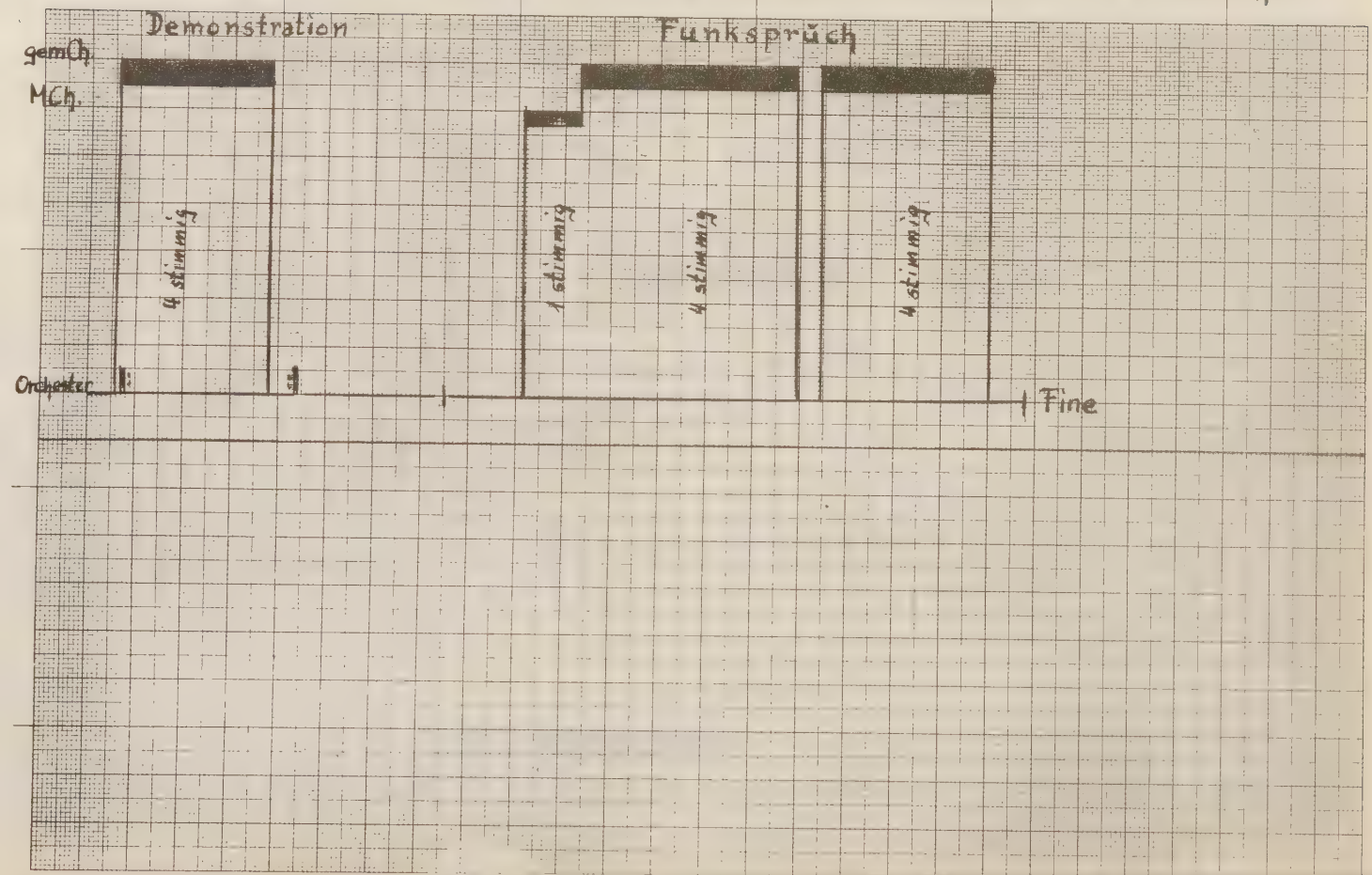


III. Teil Kreüzzüg der Maschine Aüfmarsch und Erlösüng

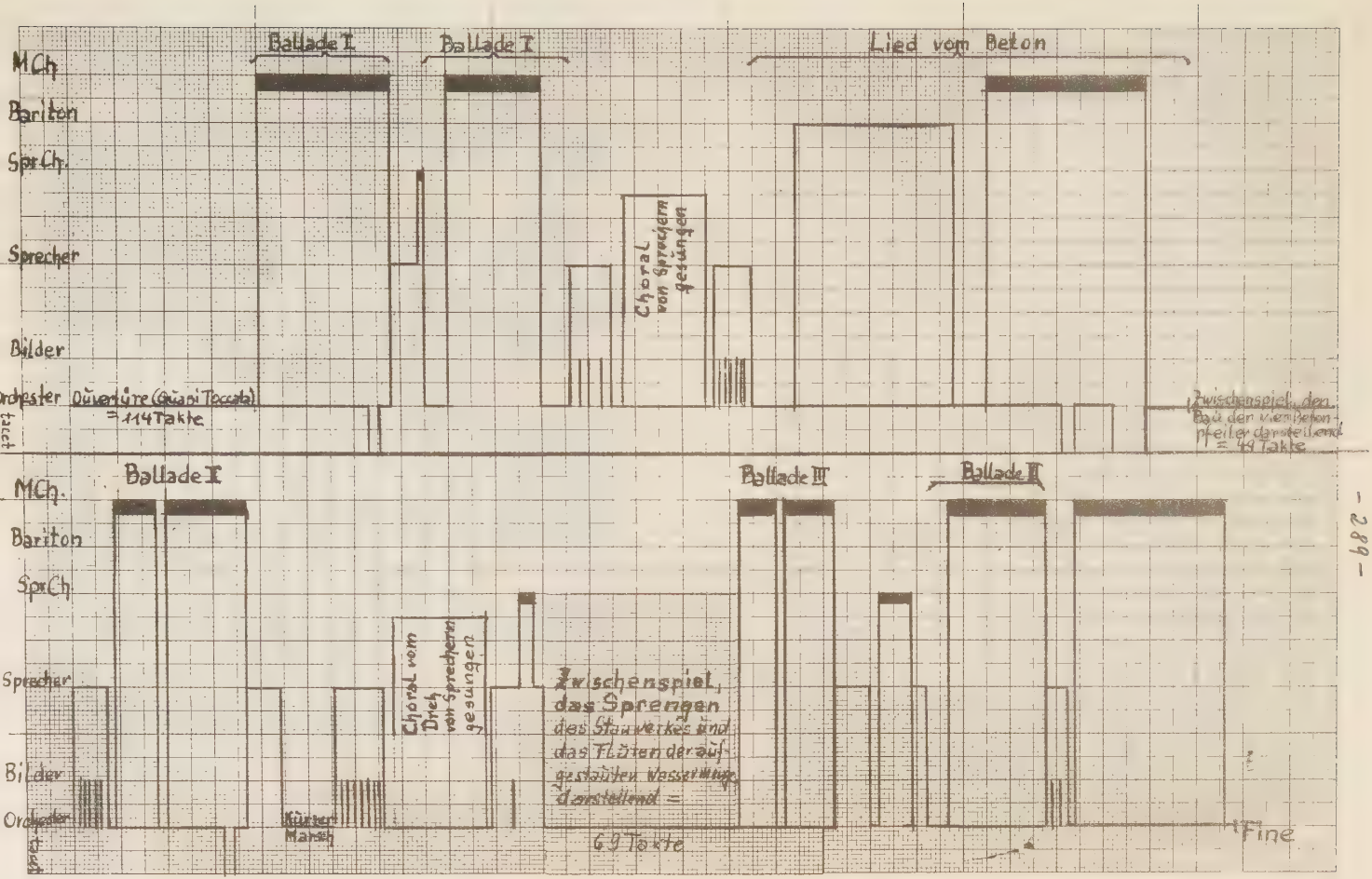




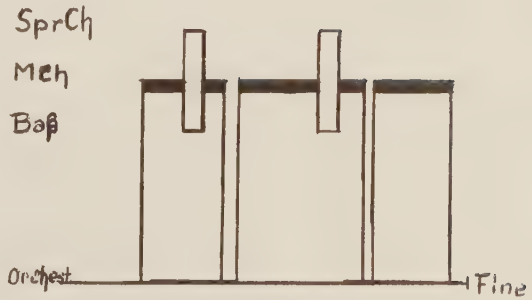
III. Teil Kreuzzug der Maschine Aufmarsch und Erlösung



Der Mann im Beton



Lied der Baŭm woll pflücker.



5. Bundeslied

Georg Herwegh, 1863 (1817-75)

Bülow-Solinger, 1863 (1830-94)
Nach dem Original übertragen

Ernst und gemessen

Bet und ar-beit! ruft die Welt, be-te kurz! denn Zeit ist

Geld. An die Tü-re pocht die Not,– be-te kurz! denn

Zeit ist Brot. Und du ak-kerst und du säst, und du

anwachsend

nie-test und du nähst, und du häm-merst und du spinnst, sag, o Volk, –

—was du ge - winnst! Wirkst am Web-stuhl Tag und Nacht, schürfst im

Erz-und Koh-len-schacht, füllst des Ü-ber-flus-ses Horn, füllst es hoch mit

weich und langsamer

Wein und Korn. Doch wo ist dein Mahl be-reit? Doch wo ist dein Fei - er-

noch langsamer *rascher*

kleid? Doch wo ist dein war-mer Herd? Doch wo ist dein star-kes Schwert?

breit *etwas schneller*

Al-les ist dein Werk! o sprich, al-les, a-ber nichts für

breiter

dich! Und von al-lem nur al-lein, die du schmiedest, die Ket-te,

dein? Ket-te, die den Leib um-strickt, die dem Geist die Flü-gel

knickt, die am Fuß des Kin-des schon klirrt, o Volk, das ist dein

rascher

Lohn. Was ihr hebt ans Son-nen-licht, Schät-ze sind es für den Wicht, was ihr

langsamer *weich*

webt, es ist der Fluch für euch selbst ins bun-te Tuch. Was ihr

baut, kein schüt-zend Dach hats für euch und kein Ge-mach; was ihr

lebhafter *langsamer* *energisch u. breit*

klei-det und be-schuht, tritt auf euch voll Ü-ber-mut. Men-schen-bie-nen,

die Na-tur, gab sie euch den Ho-nig nur? Seht die Droh-nen um euch her!

Habt ihr

Sehr feurig und immer gesteigerter

Habt ihr kei-nen Sta-chel mehr? Mann der Ar-beit,

Habt ihr kei-nen

auf-ge-wacht! und er-ken-ne dei-ne Macht! Al-le Fä-der ste-hen still,

breiter *p wieder feurig*

wenn dein star-ken Arm es will. Dei-ner Dränger Schar er-blaßt, wenn du mü-de

dei-ner Last, in die Ek-ke lehnst den Pflug, wenn du rufst: es ist ge-

sehr kraftvoll

nug! Brecht das Dop-pel-joch ent-zwei! Brecht das Dop-pel-joch ent-zwei!

wild

Brecht, brecht, brecht die Not der Skla-ve-rei! Brecht die Skla-ve-

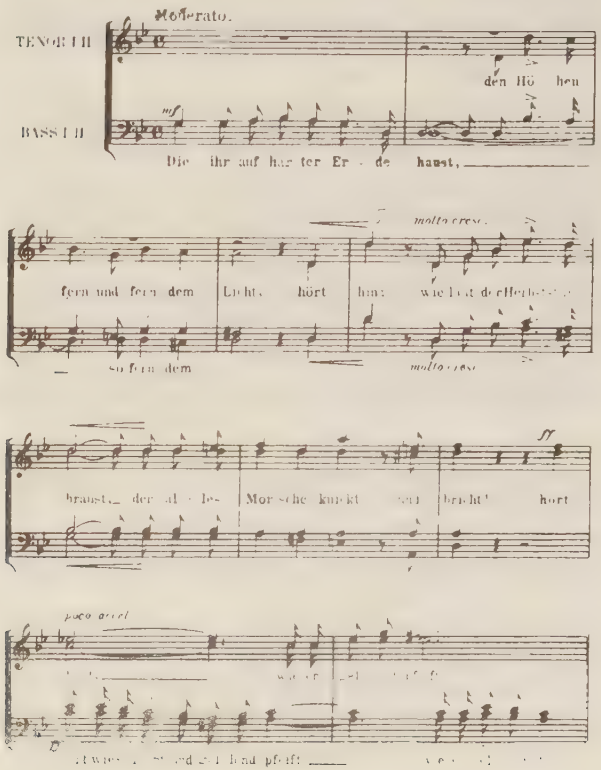
rei der Not! Brot ist Frei-heit, Brot ist Frei-heit, Frei-heit Brot!

*NB. Das Zeichen * ist mit einem kräftigen, präzisen Fusstritt zu deuten.*

STURM!

Gedicht von L. Lessen

G. Ad. Uthmann.



und in den Pap peln kurscht und wählt.

sie er die Stop peln fau-chend greift und in den

mf a tempo

15

und froh des

mf

Und froh des Werks ist er ge

und froh des

tollt er da hin im wil den

da hin im wil den

tollt er da hin, da

die kei-ne Macht,

Bahn, die kei-ne Macht der Welt hält auf!

a tempo

rit.

Und lauschtet

25

con espr.

p

und lausch tet ihr

je ihr sei nem Sang, so mach-te er die Brust euch

die Brust euch weit

p mf

molto cresc.

und stärk-te euch zu neu-em

weit und

molto cresc.

30

Gang mit neu er Hoff nungs-freu dig-keit!

f con fuoco

Nun sind die Stür-me auf-ge-wacht,

f

sie ja-gen

35

und sin gen sin - gen
und in - gen
auch in eu er Tal und sin - gen,

40

dort bei Tag und Nacht in's
sin gen dort bei Tag, bei Tag und Nacht in's

Ohr euch laut den Herbst cho - ral!
Ohr euch laut, ja laut den

45

Hört ihr das Brau - sen rings im Land?

Hört ihr das Brau-sen rings im Land? Steigt aus den

50

Ta lern, aus den Tä - lern auf die Hö hen, und

55

laßt
und laßt euch Haupt und Brust und Hand vom
ja Haupt
vom her - ben,

her ben Hauch des Sturms im
vom her-ben Hauch des Sturms um wehn

60

den Hö - hen

fern und fern dem Licht hört hin Wie ringt ein Sturmwind

braust der al-les Mor sche knickt und bricht! hört.

poco accel

wie er gel-lend pfeift.

poco accel

hört, wie er lacht und gel lend pfeift, wie er gel-lend pfeift,

hört, wie er braust um Dach und Turm: Der

con fuoco

Sturm, der neu e Saa ten reift, der Sturm, der neu-e

con fuoco

der neu e der neu e

rit breit

Saa-ten reift zum Ern-te tag Wir sind der Sturm!

rit breit

Der Freiheit mein Lied

Ed. Sartor

G. Ad. Uthmann (1867–1920)

Feurig

Frauenchor

Der Freiheit mein Lied! Du Ju-bel ge-sang, steig auf, steig auf im ge-

Tenor I. II

Der Freiheit mein Lied! Du Ju-bel ge-sang, steig auf, steig auf im ge-

Baß I. II

wal-ti-gen Chor wie Wo-gen-ge-braus zum Ae-ther hin-an, wie

wal-ti-gen Chor wie Wo-gen-ge-braus zum Ae-ther hin-an, wie

Ruhig

Sturm zu der Mäch-ti-gen Ohr.

auch

Sturm zu der Mäch-ti-gen Ohr. Und schmieden die fin-ste-ren Geister der Nacht

mf

So ton' es rings

Ket-ten, auch Ket-ten dem hei-li-gen Recht! So

auch Ket-ten, Ket-ten

bis zum tief-sten Schacht: „Es le-be ein frei-es Geschlecht, ein

ton' es rings bis zum tief-sten Schacht: „Es le-be ein frei-es Geschlecht, ein

Andante con espressione

frei-es Geschlecht!" Es le-be das herr-lich er-strah-len de

frei-es Geschlecht!"

Licht, das der Son-ne des Frühlings, der Son-ne des Frühlings ent-

Sopr. I u. II unis.

fließt, und sieg-reich, ja sieg-reich durchs näch-ti-ge Dun-kel sich

und sieg-reich, sieg-reich, ja sieg-reich durchs näch-ti-ge Dun-kel sich

bricht, von dem Vol-ke der Ar-beit, von dem Vol-ke der Ar-beit be-

bricht, von dem Vol-ke der Ar-beit, von dem Vol-ke der Ar-beit be-

grüßt!

grüßt! So stei-ge her-nie-der du gött-li-ches

So stei-ge her-nie-der, du gött-li-ches

du gött-li-ches Bild, so

Bild, so stei-ge her-nie-der, du gött-li-ches Bild, so

Sehr lebhaft

stei-ge her-nie-der, du gött-li-ches Bild, o

stei-ge her-nie-der, du gött-li-ches Bild, o

Frei-heit, Frei-heit, dein flam-men-des Rot durch-

Frei-heit, Frei-heit, dein flam-men-des Rot durch-glüh', durch-

glü-he die Her-zen, vom Kum-mer zer-wühlt im

glü-he die Her-zen, vom Kum-mer zer-wühlt im Kampf, im

rit.

Kamp-fe, im Kamp-fe, im Kamp-fe ums täg-li-che Brot. Und

Kamp-fe, im Kamp-fe, im Kamp-fe ums täg-li-che Brot. Und

Andante con moto

rührt' dei - ne Har - fe, dei - ne Har - fe zu fröh - li - chem

rüh - re die Har - fe, dei - ne Har - fe zu

Sopr. I u. II unis. *f*

Spiel, trotz finstrer Ge - walt,

Spiel, trotz fin - ste - rer Mäch - te Ge - walt, trotz fin - ste - rer

f trotz finstrer Ge -

und füh - re die Völ - ker, die Völ - ker zu herrlichem

Mäch - te Gewalt und füh - re die Völ - ker, die Völ - ker zum

walt.

ff

Ziel, vom Ban - ner des Sie - ges, vom Ban - ner des Sie - ges um -

ff

Ziel, vom Ban - ner des Sie - ges, vom Ban - ner des Sie - ges um -

ff

wallt,

ff *drängen* *mf*

wallt, drum flie - he, du Nacht, schon däm - mert der jun - ge

ff *mf*

um - blüht.

Tag, vom Früh - ling der Mensch - heit um - blüht, um -

um - blüht, um -

Lebhaft *f* *ff*

ent - run - gen den Fes - seln und jeg - li - cher Schmach, so

f *ff*

blüht, ent - run - gen den Fes - seln und jeg - li - cher Schmach, so

f *ff*

blüht,

breit *rit.*

Lied!

klin - ge: Der Frei - heit mein Lied, mein Lied!

klin - ge: Der Frei - heit mein Lied, mein Lied!

Lied!

Weltenfriede.

(O. E. Hartleben.)

G. Ad. Uthmann.

Moderato.

SOPRAN.
ALT.
TENOR.
BASS.

f

1. Neu - er Tag, mit dei - nen Strah - len tö - te,

f

tö - te nun die al - te Nacht,

mf lö - se

tö - te nun die al - te Nacht,

lind

lö - se lind von ih - ren Qua - len, die so schwe - re Zeit durch-

die so

mf

die so

p

p

wacht! Ru - he, Ru - he sei der Welt be - schie - den,

p

p Ru - he

Ru - he von des Kamp-fes Schmerz, denn die Völ - ker wol - len
von des Kamp - fes Schmerz,

Frie-den, Frie den je - des Men schen - herz!

Allegretto (nicht zu schnell!)

2. Län-ger nicht mit Blut und Ei - sen fe - ste sich der Menschheit Band,

cresc.

Lie - be soll uns Pfa - de wei - sen, die wir wan-deln Hand in Hand!

cresc

Völ - ker ha der sei ge mie den.

Völ ker - ha der sei ge

riten.

Tempo I.

ro - sten soll des Krie - gers Erz! Denn die Völ - ker wol - len
mie - den, des Krie - gers Erz!

Frie-den, Frieden je - des Men - schen - herz! 3. Wel-ten-

Maestoso.

frie - de, Wel - ten - frie - de! Letz - ter Sieg, den wir er -

kling, o

flehn! Kling, o kling, o kling in un - serm Lie - de,

kling in un-serm Lie - de,

kling, o kling in un - serm Lie - de, bis wir

rit.

dei - ne Schon heit sehn, bis wir dei - ne Schön - - heit

rit.

Andante.

mf

sehn! Bis uns dei - ne Ruh' be - schie - den, laßt uns

mf

crescendo

sin - gen ster - nen - wärts, laßt uns sin - gen ster - nen -

crescendo

Tempo I.

f

wärts Al - le Völ - ker wol - len Frie - den, Frie - den

f

rit.

je - des Men - schen - herz' Frie - den, Frie - den!

rit.

Singpartitur

Erlöse dich!

Ernst Breczang

Für gemischten Chor a-capella

Erwin Lendvai

Breit und wuchtig

Sopran

Er - lö - se dich! Er - lö - se dich! Kein and-rer trägt dein

Alt

Er - lö - se dich! Er - lö - se dich! Kein and-rer trägt dein

Tenor

Er - lö - se dich! Kein and-rer trägt dein

Baß

Er - lö - se dich! Kein and-rer trägt

Kreuz als du al - lein! Was wirfst du dei - ne Stir - ne

Kreuz als du al - lein! Was wirfst du

Kreuz als du al - lein! Was wirfst du dei - ne

— dein Kreuz als du al - lein! Was

f *ten.*

in den Staub? Er - lö - se dich! Er - lö - se dich! War -

f *ten.*

dei - ne Stir - ne in den Staub? Er - lö - se dich! War -

f *ten*

Stir - ne in den Staub? Er - lö - se dich! War -

f

wirfst du dei - ne Stir - ne in den Staub? War -

f *p*

Hö - re du dich sel - ber. Wir wa - ren

f *p*

Hö - re du dich sel - ber. Wir wa - ren Kin - -

f *p*

Hö - re du dich sel - ber. Wir wa - ren Kin - - der, wir wa - ren

f *p*

Hö - re du dich sel - ber. Wir wa - ren Kin - -

dim.

um zer-reibst du die Knie jammernd auf dem kal - ten

dim.

um zer - reibst du die Knie jam - mernd auf dem kal - ten

dim.

um zer-reibst du die Knie jammernd auf dem kal - - ten

dim.

um zer - reibst du die Knie jammernd auf kal - - tem

dim.

um zer - reibst du die Knie jammernd auf kal - - tem

cresc. *mf* *p*

Kin - der Und wenn Kin-der schrein, drohn Wort und Ru - te, und

cresc. *mf* *p*

- der. Und wenn Kin-der schrein, drohn Wort und Ru - te, und

cresc. *mf* *p*

Kin der. Und wenn Kin-der schrein, drohn Wort und Ru - te, und

cresc. *mf* *p*

- der. Und wenn Kin-der schrein, drohn Wort und Ru - te, und

p *mp* *f* *ff*

Stein? Es hört dich nie - mand. Es hört dich nie - mand. Nie - mand!

p *mp* *f* *ff*

Stein? Es hört dich nie - mand. Es hört dich nie - mand. Nie - mand!

p *mp* *f* *ff*

Stein? Es hört dich nie - mand. Es hört dich nie - mand. Nie - mand!

p *mp* *f* *ff*

dolce *p*

sü - - ße Wie - gen - lie - der schlä - - fern ein, und

dolce *p*

sü - - ße Wie - gen - lie - der schlä - - fern ein, und

dolce *mf espr.*

sü - - ße Wie - - gen - lie - der schlä - fern ein, und

dolce *p*

mf espr.

sü - - ße Wie-gen-lie-der schlä - - fern ein, das

p

sü - - ße Wie-gen-lie-der schlä - - fern ein, das

p

sü - - ße Wie-gen-lie-der schlä - fern ein, das

p

sü - - ße Wie - - gen - lie - der schlä - fern ein, das

35

p *mp*

Kind, das gu - te, das Kind, das gu - te, und

mp

Kind, das gu - te, das Kind, das gu - te, la

mf espr. *mp*

Kind, das gu - te, das Kind, das gu - te, la

mp

Kind, das gu - te, das Kind, das gu - te, la

40

poco a poco rallent.

dim. *pp*

sü - - ße Wie-gen-lie-der schlä-fern ein das Kind, das gu - te.

dim. *ppp*

la la la la la la la la la.

dim. *ppp*

la la la la la la la la la.

dim. *ppp*

la la la la la la la la la

a tempo

mf deciso *f*

Du sollst nicht e - wig Kind und Schlä - fer sein! Zer - brich den Droh-stock.

mf deciso *f*

Du sollst nicht e - wig Kind und Schlä - fer sein! Zer - brich den Droh-stock.

mf deciso *f*

Du sollst nicht e - wig Kind und Schlä - fer sein! Zer - brich den Droh-stock.

mf deciso *f*

Du sollst nicht e - wig Kind und Schlä - fer sein! Zer - brich den Droh-stock.

50

mf *sfz* *f* *sfz*

Sing ei - ge - ne Lie - der. Sing ei - ge - ne

sfz *f* *sfz*

Sing ei - ge - ne Lie - der. Sing ei - ge - ne

mf *sfz* *f* *sfz*

Sing ei - ge - ne Lie - der. Sing ei - ge - ne

mf *sfz* *f* *sfz*

Sing ei - ge - ne Lie - der. Sing ei - ge - ne

55

f *ten.* *mf*

Lie - der. Er - lö - se dich! Er - lö - se dich! In un - sern A - dern

f *ten.* *mf*

Lie - der. Er - lö - se dich! Er - lö - se dich! In un - sern A - dern

f *ten.* *mf*

Lie - der. Er - lö - se dich! In un - sern A - dern

f *ten.* *mf*

Lie - der. Er - lö - se dich! In un - sern A -

treibt der Vor - zeit Blut: Der lan - gen Vä - ter - rei - he

treibt der Vor - zeit Blut: Der lan - gen Vä - ter -

treibt der Vor - zeit Blut: Der lan - gen

- dern treibt der Vor - zeit Blut: Der

dunk - le Spur und Müt - ter - er - be um - fes - seln dei - ne

rei - he dunk - le Spur und Müt - ter - er - be um - fes - seln dei - ne

Vä - ter - rei - he dunk - le Spur und Müt - ter - er - be um - fes - seln dei - ne

lan - gen Vä - ter - rei - he dunk - le Spur um - fes - seln dei - ne

Feierlich

ban - gen - de Na - tur. Du a - ber wer - be um dei - nen

ban - gen - de Na - tur. Du a - ber wer - be um dei - nen

ban - gen - de Na - tur. Du a - ber wer - be um dei - nen

ban - gen - de Na - tur. Du a - ber wer - be um dei - nen

Ziemlich bewegt

Sinn. Zer - brich, zer - brich die Haft, zer - brich die

Sinn. Zer - brich zer - brich, zer - brich, zer - brich die Haft!

Sinn. Zer - brich die Haft, zer - brich, zer - brich die

Sinn. Zer - brich zer - brich, zer - brich die Haft, die

Würdevoll

Haft! Denn dei - ne Zeit ge - biert die eig' -

Denn dei - ne Zeit ge - biert die eig' -

Haft! Denn dei - ne Zeit ge - biert die eig' - nen

Haft! Denn dei - - ne Zeit ge - biert die

- nen, eig' - - - - - nen Ta - ge.

- nen, eig' - - - - nen Ta - - ge.

Ta - ge, denn dei - ne Zeit ge - biert die eig' - nen Ta - ge.

eig' - nen Ta - ge, die eig' - nen Ta - - ge.

Dein ist der Wil - le, dein ist der Wil - le,

Dein ist der Wil - le, dein ist der Wil - le, dein ist der

Dein ist der Wil - le, dein ist der Wil - le, dein,

Dein ist der

dein ist der Wil - le und dein ist die Kraft,

Wil - le, dein ist der Wil - le und dein ist die Kraft, dein

dein ist der Wil - le und dein ist die Kraft,

Wil - le und dein

dein ist die Kraft, dein

ist die Kraft, und dein ist die Kraft, dein

dein ist die Kraft, und dein, dein

ist die Kraft.

ist die Kraft. Dein ist die Pein. Kein and - rer trägt dein

ist die Kraft. Dein ist die Pein. Kein and - rer trägt dein

ist die Kraft. Dein ist die Pein. Kein and - rer trägt dein

Dein ist die Pein. Kein and - rer trägt

Sopr. Kreuz als du al - lein! Er - lö - se dich!

Alt Kreuz als du al - lein! Er - lö - se

Ten. I Kreuz als du al - lein! Er - lö - se dich!

Ten. II Kreuz als du al - lein! Er - lö - se

Baß dein Kreuz als du al - lein! Er - lö - se

Er - lö - se dich! Er - lö - se dich!

dich! Er - lö - se dich! Er - lö - se dich!

Er - lö - se dich! Er - lö - se dich!

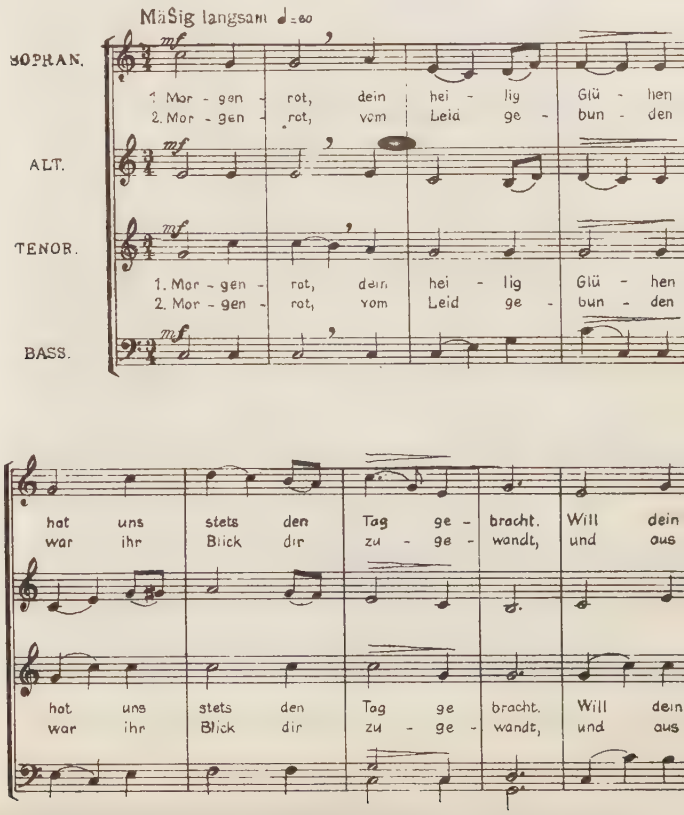
dich! Er - lö - se dich! Er - lö - se dich!

dich! Er - lö - se dich! Er - lö - se dich!

Morgenrot.

Gedicht von Dirk Troelstra.

Otto de Nobel



Licht nicht end - lich sprü - hen durch die dunk - le
dunk - len Kum - mer - stun - den strek - ken sie nach

Licht nicht end - lich sprü - hen durch die dunk - le
dunk - len Kum - mer - stun - den strek - ken s.e nach

15

Völ - ker - nacht? Mög dein Schein ein Hof - fen
dir die Hand Ro - sig glühts durch Wol - ken

Völ - ker nacht? Mög dein Schein ein Hof - fen
dir die Hand. Ro - sig glühts durch Wol - ken

Mög dein Schein ein
Ro - sig glühts durch

20

ge - ben al - len Kämp - fern in der
nie - der, Früh - wind braust in Wald und

ge - ben al - len Kämp - fern in der
nie - der. Früh - wind braust in Wald und

Hof - fen ge - ben al - len Kämp - fern in der
Wol - ken nie - der, Früh - wind braust in Wald und

Nacht! Laß sie mut - voll auf - wärts stre - ben,
Tal, und für al - le Er - den - brü - der

Nacht! Laß sie mut - voll auf - wärts
Tal, und für al - le Er - den -

wenn dein ro - ter Glanz er - wacht, wenn dein
leuch - tet bald dein Mor - gen - strahl, leuch - tet

wenn dein ro - ter Glanz er - wacht, wenn dein
leuch - tet bald dein Mor - gen - strahl, leuch - tet

stre - ben, wenn dein
brü - der leuch - tet

15

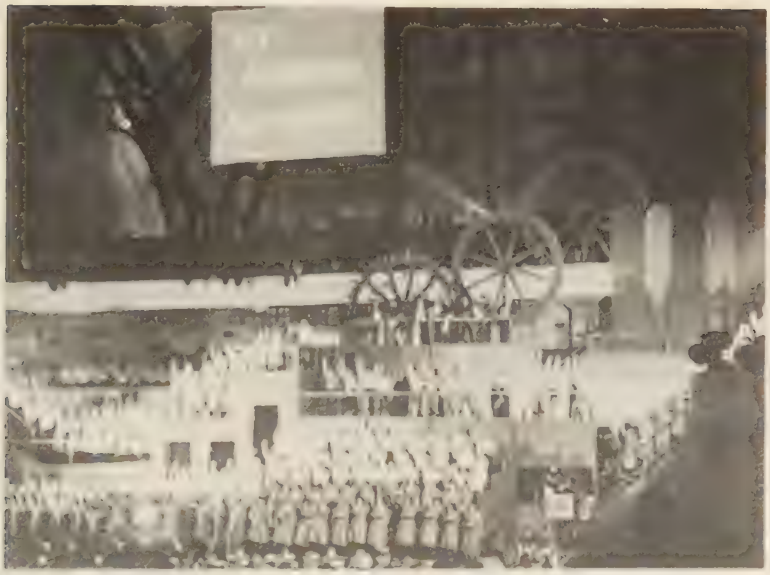
1. ro - ter Glanz e - wacht.
bald dein

2. Mor - gen - strahl.

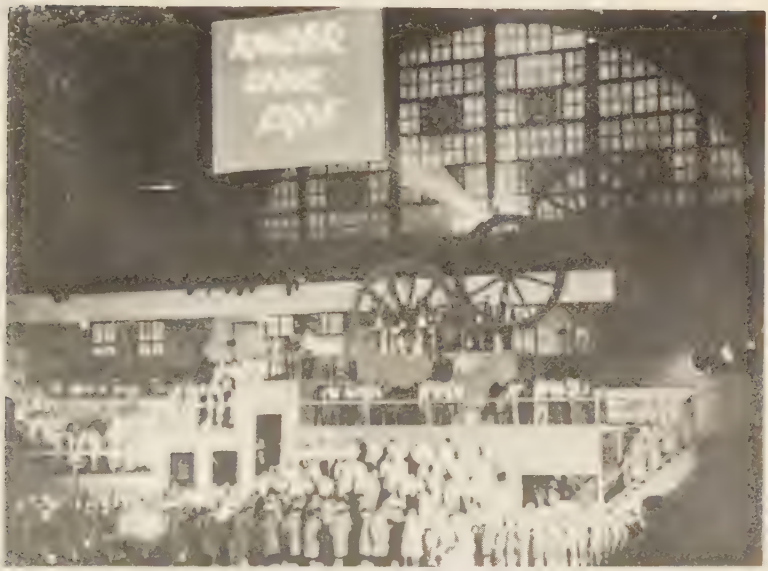
ro - ter Glanz er - wacht.
bald dein

Mor - gen - strahl.

Bilder zur Aufführung " Kreuzzug der Maschine "
am 1. Mai 1930 in der Festhalle



Bilder zur Aufführung " Kreuzzug der Maschine "
am 1. Mai 1930 in der Festhalle



Schrifttumsverzeichnis

Bacher, Otto	Beiträge zur Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jh. Diss. Frankfurt a.M., 1924
derselbe	Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jh., Frankfurt a.M., 1926
Bary, Helene de	Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main, Frankfurt a.M., 1937
Bauer, Moritz	Frankfurt am Main und die Meister der Tonkunst. Aus: Geist und Leben im alten und neuen Frankfurt, Frankfurt a.M., 1918
Bechtold, Otto	Aus der Geschichte des Neebschen Männerchores Aus: Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs. Frankfurt a.M., 1925
Beer, Max	Geschichte des Sozialismus. Berlin, 1931
Beurmann, Eduard	Frankfurter Bilder. Mainz, 1835
Bormann, Oscar	Johann Nepomuk Schelble, 1789-1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke. Diss. Frankfurt a.M., 1927
Bothe, Friedr. und Müller, B.	Geschichte der Stadt Frankfurt a.M. in Wort und Bild. Frankfurt a.M., 1913-1916
Brecht, Bertold	Versuche 22-24, Heft Nr. 10
Darmstaedter, Paul	Das Großherzogtum Frankfurt a.M. Ein Kulturbild aus der Rheinbundzeit, Frankfurt a.M., 1901
Diehl, Robert	Frankfurt am Main im Spiegel alter Reisebeschreibungen vom 15.-19. Jh. Frankfurt a.M., 1939
Elblen, Otto	Der volkstümliche, deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder. Tübingen, 1887
Epstein, Peter	Der Schulchor vom 16. Jh. bis zur Gegenwart Leipzig, 1929
Grappenach, Hans	Erwin Lendvai, M.G.G., Band 8, S. 611
Gruen, Karl	Musik und Kultur, Festreden zur Jubelfeier der Mozartstiftung. Frankfurt a.M., 1863
Heyden, E.	Galerie berühmter und merkwürdiger Frankfurter Frankfurt a.M., 1861
Hiller, Ferdinand	Erinnerungsblätter, Kapitel: Frankfurter Musiker Köln, 1848
Hüsch, Josef	Werden und Wesen Frankfurts. Aus: Hessenspiegel, 1951, S. 3-5. Frankfurt a.M., 1951
Israel, Carl	Frankfurter Concert-Chronik 1713-80 Aus: Neujahrsblatt der Vereinigung für Geschichte und Altertumskunde in Frankfurt a.M. Frankfurt a.M., 1876
Jerg, Wilhelm	Hegar ein Meister des Männerchorliedes Diss. Zürich, 1945
Jung, Rudolf	Die Stadt Frankfurt am Main zur Zeit der Revolution und der Befreiungskriege. Aus: Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes, Frankfurt a.M., 1902

Kirchner, Anton — Ansichten von Frankfurt am Main Frankfurt a.M., 1818

Klabund — Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Goldscheider, Wien, 1929

Knecht Karl — Rückblick auf die Geschichte der Mozartstiftung zum 75-jährigen Bestehen. Frankfurt a.M., 1913

Knorr, Iwan — Festschrift zur 100 Jahr-Feier der Museumsgesellschaft. Frankfurt a.M., 1908

Kötzschke, Richard — Geschichte des Deutschen Männergesangs Dresden, 1927

Kramer, Carl von — Rückblick auf die Geschichte des Frankfurter Liederkranzes anläßlich seines 75-jährigen Jubiläums und des 65. Bestehens der Mozartstiftung. Frankfurt a.M., 1902

Kriegk, G.L. — Geschichte von Frankfurt am Main in ausgewählten Darstellungen, nach Urkunden und Akten. Frankfurt a.M., 1871

Lindbom, Tage — Atlantis. Idee und Wirklichkeit des Sozialismus Frankfurt a.M., 1955

Müller, Carl Heinrich — Frankfurt und der deutsche Männergesang in der Zeit von den Freiheitskriegen 1813 bis zur Reichsgründung 1871. Aus: Beiträge zur Geschichte des deutschen Männergesangs. Frankfurt a.M., 1925

derselbe — Felix Mendelssohn, Frankfurt a. M. und der Cäcilienverein. Darmstadt, 1925, Sonderabdruck

Müller, Johann Bernhard — Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der Freien Reichs-Wahl und Handels-Stadt Franckfurt am Mayn. Frankfurt a.M., 1747

Neeff, Christian Ernst — Ueber die Idee des teutschen Volksfestes. Vorgelesen im Frankfurter Museum am 7. Oct. 1814. Frankfurt a.M., 1914

Pasqué, Ernst — Versuch einer Geschichte der Musik und des Theaters in Frankfurt am Main (von den ältesten Zeiten bis zur zweiten Hälfte des 18. Jh.) Aus: Das Museum. Belletrist. Beiblatt zur "Frankfurter Presse", 1872

Preussner, Eberhard — Die bürgerliche Musikkultur, Hamburg, 1935

derselbe — Musikgeschichte des Abendlandes, Wien, 1951

Rittweger, Franz — Rückblick auf die Tätigkeit des Frankfurter Kunstvereins anläßlich seines 75-jährigen Jubiläums. Frankfurt a.M., um 1904

Schmitz, Peter — Die Frankfurter Liedertafel e.V. 1827 Zur Feier des 100-jährigen Jubiläums der Frankfurter Liedertafel. Frankfurt a.M., 1927

Schnapper-Arndt, Gottlieb — Studien zur Geschichte der Lebenshaltung in Frankfurt a.M. während des 17. und 18. Jh., hrsg. von Karl Bräuer, Frankfurt am Main, 1915

Schneider, Peter — Denkschrift zum 20-jährigen Stiftungsfest der Frankfurter Sängervereinigung. Frankfurt a.M., 1904

derselbe — Festschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens des Vereins für Kirchengesang zu Frankfurt a.M. 1854-1904. Frankfurt a.M., 1904

derselbe — Festschrift zum 50. Jubiläum des Frankfurter Sängerkranzes, 1857-1907. Frankfurt a.M., 1907

derselbe — Frankfurter Liederzweig 1844. Festschrift zur Feier des 50-jährigen Jubiläums. Frankfurt a.M. 1894

Schnyder von Wartensee, Franz Xaver — Lebenserinnerungen, Zürich, 1887

Schrotzenberger, Robert — Frankofurtensia. Aufzeichnungen zur Geschichte von Frankfurt a. M. Frankfurt a.M., 1881

Schwemer, Richard — Geschichte der freien Stadt Frankfurt am Main (1814-1866) 3 Bände, Frankfurt a.M., 1910-1918

Staudinger, Hans — Entwicklung und Form der musikalisch-geselligen Organisation. Diss. Heidelberg, 1913 Aus: Schriften zur Soziologie der Kultur, Band 1, Jena, 1913/14

derselbe — Individuum und Gemeinschaft, erschienen in: Schriften zur Soziologie der Kultur. Hrsg. Alfred Weber, Heidelberg.Jena, 1913

Serauky, Walter — Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie Z.f.M.W. Jhg.16,Heft 4,S.232 ff. 1934

Spitta, Philipp — Musikgeschichtliche Aufsätze (Aufsatz über deutschen Männergesang und Schnyder v. Wartensee) Berlin, 1894

Stricker, Wilhelm — Neuere Geschichte von Frankfurt a.M. 1806-1866 Frankfurt a.M., 1881

Untermeyer, Louis — The inner sanctum edition of The Poetry and Prose of Walt Whitman. New York, 1949

Vierkandt, Alfred — Handwörterbuch der Soziologie. Artikel Musik. Verfasst von Arnold Schering.

Weissmann, Heinrich — Der Frankfurter Liederkranz. Ein Cultur- und Lebensbild. Festschrift zur Feier seines 50. Stiftungsfestes am 15. Febr. 1878. Frankfurt a.M., 1878

derselbe — Erinnerungen an das 1. Deutsche Sängerfest in Frankfurt a.M., 28.-30. Juli 1838 und an die Gründung der Mozartstiftung. Frankfurt a.M., 1862

Wendel, Hermann — Frankfurt a.M. von der großen Revolution bis zur Revolution von oben (1789-1866). Frankfurt a.M.: Volksstimme, 1910

Vereinsliteratur und -archive

Cäcilienverein	Statuten von 1863
	Festfeier des Cäcilienvereins zu Frankfurt a.M. bei Gelegenheit seines 50-jährigen Jubiläums, Frankfurt a.M. 1868
	Hundert Jahre Cäcilienverein in kurzer Fassung, zusammengestellt nach den in dem Archiv des Vereins niedergelegten Protokollen und Schriftstücken. Verfasser: Walter Melber, Susanne Kahl und Martha Reinert, Frankfurt a.M., 1918.
Concordia M.G.V.	Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.
D.A.S.	Festschrift zum I. Arbeitersängerbundesfest, 1928, Hannover. Deutscher Arbeiter-Sängerbund
Der Dessoffsche Frauenchor	Bericht über 10 Jahre, 1907/17
D.S.B.	Festführer zum 11. Deutschen Sängerbundesfest in Frankfurt a.M., 1932
Der Gruenborn	Lieder von Frankfurter Ärzten zum 50. Stiftungsfest des Ärztlichen Vereins zu Frankfurt a.M., 3. November 1895. Frankfurt am Main, 1895
Karnevalverein Bittere Kelle	Lieder des Vereins. Frankfurt a.M. 1862
Liederkranz	Statuten von 1860
derselbe	Statuten von 1874
derselbe	Gästebuch im Safe der Frankfurter Bank
Mozartstiftung	Statuten vom 12. Juni 1838
dieselbe	Festschrift zum 100-jährigen Bestehen 1838-1938
dieselbe	Jahresberichte im Archiv des Vereins
Musikalische Akademie	Gesetze von 1817, Frankfurt a.M.
Museumsgesellschaft	Statuten von 1861-1864, Frankfurt a.M.
Neebscher Männerchor e.V.	61.-68. Vereinsjahr, 1. April 1925 - 31. Dez. 1932, Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.
Philharmonischer Verein	Statuten von 1861
Rühlscher Gesang-Verein	Zur Erinnerung an das 50-jährige Jubiläum, Frankfurt a.M. 1902
Schulerscher Männerchor	Festbuch zum goldnen Jubiäum, 1864-1914, Frankfurt a.M., 1914
Tonkünstlerver. "Leierkasten"	Statuten von 1869

Volkschor Bruderkette	Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.
Volkschor Frohsinn-Rödelheim	Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.-Rödelheim
Volkschor Griesheim	Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.-Griesheim
Volkschor Harmonia-Höchst	Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.-Höchst
Volkschor Union	Archiv des Vereins, Frankfurt a.M.

Zeitungen und Zeitschriften

Allg. musikalischer Anzeiger und Beiblatt Minerva, Frankfurter dramaturgisches Wochenblatt, Frankfurt a.M. 1826/27, Nr. 1-15

Der Chor, Zeitschrift für das Chorwesen. D.A.S. Bundesverlag, Frankfurt a.M., 1949-1959, Jhg. 1-11

Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung, Berlin, 1909-1933

Didaskalia, Frankfurt a.M. Jhg. 5: 1827, Jhg. 108: 1930

Frankfurter Arbeiter Zeitung, Frankfurt a.M. 1924 ff.

Frankfurter Gemeinnützige Chronik, 1846, 6. Jhg., Nr. 16, 19, 21 Titel: Die Gesang- und Musikvereine

Frankfurter General-Anzeiger, Frankfurt a.M., 1909 ff., 1919-1932, Jhg. 44-57

Frankfurter Intelligenzblatt, Frankfurt a.M. 1806 ff.

Frankfurter Musik-Zeitung, ein Blatt zur Förderung volksthümlicher Musik, Frankfurt a.M., 1866, 1-24

Frankfurter Nachrichten, Frankfurt a.M., 1927/28 ff.

Frankfurter Oberpostamtszeitung, Belletr. Beilage, Frankfurter Konversationsblatt, Frankfurt a.M. 1855, Nr. 31-40

Frankfurter Sängerzeitung, Frankfurt a.M., 1919-1926/30 ff., als Großdeutsche Sänger- und Dirigentenzeitung

Frankfurter Postzeitung, Frankfurt a.M., 1923-1932

Frankfurter Zeitung, Frankfurt a.M., 1864-1876, 1924-1932, Jhg. 68-76

Höchster Kreisblatt, Frankfurt a.M.-Höchst, 1930-1933

Iris im Gebiet der Tonkunst, Berlin 1830-41

Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 1834, Jhg. 1 ff.

Rhein-Mainische Volkszeitung, Frankfurt a.M., 1929-1932

Saar-Sänger-Bund, Saarbrücken, 1932, 205 f. Versuch eines Werkverzeichnisses, Erwin Lendvai bis 1930

Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 1843-1928, Jhg. 1-86

Sozialistische Monatshefte, Berlin, 1929, 35. Jhg.

Statistische Monatsberichte der Stadt Frankfurt a.M., 18. Jhg., Heft 1, Januar 1956. Abschnitt: Kulturelle Vereine in Frankfurt a.M., 1. Die Chorvereine

Volksstimme, Frankfurt a.M., 1889-1933, Jhg. 1-54

Die Waage, Frankfurt a.M., 1818-1822 (mehr nicht ersch.)

Enzyklopädien und Lexika

Atlantisbuch der Musik, hrsg. von Fred Hamel und Martin Hürlimann, Freiburg 1951

Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt a.M., 1924

Das neue Musiklexikon, nach dem Dictionary of modern music and musicians, hrsg. von A. Eaglefield-Hull, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1926

Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949 ff.

Hugo Riemann, Musiklexikon, 9. Auflage, hrsg. von Alfred Einstein, Berlin, 1919

Hugo Riemann, Musiklexikon, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Personenteil A - K, Mainz, 1959, Personenteil L - Z, Mainz, 1961

Lebenslauf

Ich wurde am 11. Januar 1924 als Sohn des Postamtmannes Karl Rüb und seiner Ehefrau Elisabeth in Frankfurt a.M. geboren.

1930-1934	Besuch der Volksschule in Frankfurt a.M.
1934-1940	Besuch der Brüder-Grimm-Mittelschule in Frankfurt a.M. mit Abschluß der mittleren Reife.
1940-1942	Kaufmännische Lehre
Oktober 1942	Kaufmannsgehilfenprüfung abgelegt und bestanden.
Oktober 1942	Einberufung zur Wehrmacht. Als Soldat in Frankreich, Rußland und Rumänien.
1945	Besuch der Offiziersschule in Wiener-Neustadt. Abgegangen als Leutnant.
1945-1946	Angestellter der Stadtwerke in Frankfurt a.M.
1947-1949	Besuch der Abendschule im Goethe-Realgymnasium zu Frankfurt a.M. (Arbeiterjugend soll studieren) Abgegangen mit dem Reifezeugnis (Abitur).
1948-1952	Besuch des Konservatoriums in Wiesbaden Lehrer: Dr. Meissner, Cilla Geis, Werner Fussan, H. Daus.
18.10.1949	Immatrikulation an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt a.M. Hochschullehrer: Prof. Bachhofer, Prof. Biagioni, Dr. Herzog, Prof. Keller, Prof. Kunz, Prof. May, Prof. Osthoff, Prof. Schulz, Prof. Stauder, Prof. Weinstock.
Seit 1950	Chorleiter im Raum Frankfurt a.M., Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischte Chöre. Aufführungen von a-cappella-Konzerten, Kantaten und Oratorien.